UNIVERSITATEA DE ARTE *GEORGE ENESCU* - IAŞI

FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ŞI TEATRU

LUCRARE DE LICENȚĂ

CONCERTELE PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE ÎN CREAȚIA LUI SIGISMUND TODUȚĂ

ÎNDRUMĂTOR ŞTIINȚIFIC
Prof. Univ. *LILIANA GHERMAN*

ABSOLVENTĂ
TEODOROF ELENA MIHAELA

2005

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

CONCERTUL INSTRUMENTAL ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

După o continuă elaborare şi dezvoltare pe parcursul a aproximativ trei sute de ani, concertul pătrunde şi în țara noastră, mai întâi în Transilvania, în secolul al-XVIII-lea, prin creația lui Michael Haydn şi Carol Ditters von Dittersdorf, iar mai târziu, în secolul al -XIX-lea, prin contribuția lui Al. Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Ludovic Wiest si Eduard Caudella.

Cauza acestei apariții târzii a concertului în muzica românească nu o reprezintă lipsa unor compozitori capabili, dovadă fiind lucrările valoroase din domeniul muzicii corale si de cameră ale unor maeștri precum G. Dima, I. Mureșianu,C. Porumbescu, etc.

O primă cauză o constituie, însă, lipsa unor orchestre valoroase și a dirijorilor cu o pregătire serioasă. La acestea se adaugă și efortul material ce ar fi fost necesar intreținerii unei orchestre simfonice în comparație cu o formație corală sau camerală.

Aceasta situație se va schimba la sfârșitul secolului XIX-începutul secolului XX,odată cu plecarea la studii în străinătate a tinerilor compozitori români Constantin Dimitrescu, Gheorghe Ștephănescu, Constantin N. Nottara ș.a., unde vor lua contact cu creația europeană clasică și romantică, aducând concepției muzicii românești un caracter occidental.

Vom putea observa o evoluție îmbucurătoare a concertului românesc, de la începuturile sale stângace din „Concertul patetic pentru vioară și orchestră" de L.Wiest sau "Fantezia română pentru vioară si orchestră" (1861) de E. Caudella, până la cele trei concerte pentru violoncel de C. Dimitrescu, în care calitatea este net superioară, autorul

Scanned with OKEN Scanner

imprimând elemente ale folclorului românesc pe tiparul clasic al concertului european.

Se naște astfel ideea ce va plana asupra întregii creații românești ulterioare, indiferent de genul abordat, anume "integrarea melosului folcloric în formele și genurile muzicii simfonice și camerale"[1].

Apariția sa într-o perioadă în care muzica universală trecuse deja prin faza clasicismului și romantismului, a conferit concertului românesc un caracter aparte ce îmbina cele două stiluri.

Urmând în continuare exemplul occidental, la începutul secolului XX concertul românesc se va îndrepta cu preponderență către poemul concertant,aceasta sub influența poemului simfonic al lui Liszt și a poemului concertant al luiErnst Chausson. Va păstra însă specific melosul popular românesc așa cum se observă în poemul pentru vioară și orchestră "Vrăjile Armidei"(1915) de I.Nonna Otescu și în "Poemul pentru vioară și orchestră în la minor"(1920) de Constantin C.Nottara, ambele reprezentând " o confirmare a încercării de a introduce melodicitatea populară în forma simfonică"[2].

Personalitatea ce va domina însă acest început de secol XX este cea alui George Enescu,în a cărui creație se observă efortul depus pentru descoperirea și selectarea valorilor folclorice autentice,urmărind nu numai conceptul melodic ci,"pornind de la acesta și menționându-i primordialitatea,întreaga structură intonațională a muzicii"[3],ceea ce va determina" cristalizarea unui limbaj simfonic specific național"[4].

---

[1] Mihaela Marinescu – Concertul instrumental românesc contemporan, București, Editura Muzicală. 1983, p. 14.

[2] Idem., p.15

[3] Clemansa Liliana Firca – Direcții in muzica românească (1900-1930), București, Editura Academiei Române, 1974.

[4] Zeno Vancea - Evoluția simfoniei românești (I), în Muzica 19 , nr 4, aprilie 1969, p.2.

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de înaintașii săi care păstrau în creațiile lor numai formele clasice,la Enescu se remarca un caracter improvizatoric, ceea ce "vădește o și mai complexă reorganizare a conceptelor clasice, operând în forma și structura limbajului, odată cu apariția simbiozei concertantului în simfonic"[5]. Această sinteză genială a simfonicului,cameralului și concertantuluiva culmina în creația enesciană cu "Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33".

Contribuțiile lui Enescu la configurarea conceptului modal în muzica românească cultă constau în revelarea și valorificarea în practica componistică a *mobilității treptelor în cadrul scărilor modale* și identificarea unor puncte comune,cu referire la autenticitatea și originalitatea concepției modale,între melodica profilată pe o gamă modală neocromatică,de structură heptatonicăspecifică folclorului lăutaresc și organismele subheptatonice aparținând unor straturiarhaic-autohtone.

Întreaga sa creație s-a caracterizat printr-un stil supraordonat determinat de contopirea nuanțelor neoclasice cu amplitudinile între baroc și neoclasic,Enescu reușind să acopere astfel șase decenii de prefaceri substanțiale din punct de vedere al teoriei și practicii componistice, de transformări în mentalitatea compozitorilor din prima jumătate a secolului XX, cât și în viața muzicală a timpului.

PERIOADA 1890-1950

Alături de vasta literatură concertistică dedicată instrumentelor soliste vom întâlni în creația românească și genul de concert pentru orchestră, implicând și concerti grossi, născut din tendința curentelor

[5] Mihaela Marinescu - Op. citat, p.15.

Scanned with OKEN Scanner

post-romantice de revenire la gândirea clasică și la formele preclasice,prin reînoirea creatoare a procedeelor polifone specifice în sinteze cuprinzând și elemente sonore.

Concertul pentru orchestră apare în creația românească încă din prima jumătate a secoluluiXX, fie derivat din cvartetul de coarde, fie sub forma de concerto grosso(aducând, în diferite momente, în planul solistic gripuri de instrumente), fie în configurația strictă a unui concert pentru orchestră(atât sub forma amplă a unei orchestre simfonice, cât și sub forma restrânsă a unei orchestre camerale compusă din diferite instrumente).

Dintre primele concerte pentru orchestră amintim "Concerto grosso nr.1, op.17"(1927) de Filip Lazăr și, mai târziu, "Concertul pentru orchestră de coarde"(1947) al lui Paul Constantinescu, acest gen găsindu-și însă un mentor de renume în persoana lui Bela Bartok și lucrarea sa" Concert pentru orchestră"(1942).

PERIOADA 1950-1980

Cel care inițiază seria concertelor pentru orchestră din cea de-a doua jumătate a secolului XX este Sigismund Toduță cu al său "Concert pentru orchestră de coarde"(1951), în carematerialul de bază prezintă trăsături modale specifice,tratate într-o concepție sintetizatoare armonico-polifonică, orientarea autoruluicătre folclor integrându-se perfect gândiriiîn stilul" concerto grosso" al secoluluiXVIII.

Urmând aceeași idee a sintezelor,Anatol Vieru compune "Concertul pentru orchestră"(1954), o lucrare controversată, ea putând fi încadrată fie ca simfonie(datorită prezenței a patru părți), fie drept

Scanned with OKEN Scanner

concert(datorită tratării orchestrale prin opoziție între tutti și grupe de soliști), fie ca lucrare de cameră(prin scriitura orchestrală subțire). De asemenea, se observă și o sinteză între modal și cromatic, fără a părăsi însa cadrul tonal.

Un pas înainte în dezvoltarea concertului pentru orchestră îl constituie "Concertul pentru orchestră de coarde" (revăzut în 1955) de Paul Constantinescu, apărut din prelucrarea "Cvartetului de coarde nr. 1". În cadrul acestui concert se observă tendința neoclasică, prezentă, de altfel, în întreaga literatură concertantă românească din acea perioadă. Ideea de clasicitate a lucrăriieste dată, pe de o parte, de perfectul echilibru al celor trei părți, iar pe de altă parte, de contrastul de mișcare și caracter al părților I și III, dinamice, pline de viața, față de partea a-II-a, meditativă. Proveniența sa din cvartet are influență asupra conceptului concertant, în cadrul lucrării remarcându-se lipsa elementului de opoziție a solistului sau grupului orchestral cu orchestra.

O altă creație provenită din cvartet este "Concertul pentru orchestră de coarde"(1956) de I. Dumitrescu, stucturată pe patru părți și prezentând o melodică de rezonanță filclorică, la fel ca și lucrarea prezentată mai sus. Dar, spre deosebire de compoziția precedentă, aici dispare caracterul cameral, înlocuit de o tratare mai mult simfonică, în care,însă, stilul armonic și cursivitatea perfectă a ideilor melodice se erijează în componente solistice caracteristice autorului.

În 1956 vom asista la o întoarcere la formele preclasice, de-a lungul celor patru părți ale "Concerto-ului grosso pentru cvartet de coarde și orchestră de coarde" de Alfred Mendelsohn, autorul compensând însă prin ritmica bogată, sincopată și prin tematica mult cromatizată specifice stilului contemporan.

Pe aceeasi linie, a folosiriiformelor polifonice preclasice se încadrează și "Concertul pentru orchestră și percuție"(1957) de Ovidiu

Scanned with OKEN Scanner

Varga, în care spiritul contemporaneste dat de polifonia lineară, de deosebirea structurii temelor suprapuse,dintre care una e diatonic-modală, iar cealaltă cromatică. Ovidiu Varga dă percuției rolul de a colora atmosfera orchestrală și de a sublinia ritmurile variate ale lucrării, obținând astfel și caracterul orchestral, excluzând participarea solistică.

În același an, 1957, apare și "Concertul pentru orchestră de coarde" al lui Aurel Stroe, urmat de "Concertul pentru orchestră de coarde" al lui Aurel Stoe, urmat de "Concertul pentru orchestră de coarde" scris în 1958 de Tudor Ciortea, caracterizat de o scriitira camerală.

Anul 1959 este reprezentat prin "Concertul pentru orchestră de coarde și percuție" de Liviu Glodeanu, în care percuția capătă rol aproape solistic, cautând forme de expresie noi, alături de "Concertul pentru orchestră de coarde" de Lucian Mențianu, care, urmând scopul expresiv estetic în folosirea elementelor muzicale,își va structura concertul în două părți, pe linia unicului contrast.

Deceniul al șaptelea al secolului XX se deschide în 1960 cu două lucrări. Prima dintre acestea, "Concertul grosso pentru orchestă de coarde" de Wilhelm Berger presupune si existența unui grup de instrumente soliste(vioară, violă, violoncel),conferind astfel lucrării caracterul de concerto grosso. Totodată, tendința de întoarcere la formele barocului e completată de folosirea predilectă a tratărilor polifonice. Cea de-a doua lucrare, "Concert pentru orchestră" de Doru Popovici prezintă un aparat orchestral mai restrâns, cuprinzând suflătorii din lemn, trompetă, timpan și corzi, importanța instrumentelor soliste din orchestră fiind de scurtă durată, în timp ce corzile capătă rolul de a acompania sau de a dialoga cu celelalte instrumente.

Anul 1961 aduce în atenție "Concertul pentru orchestră" al lui Zeno Vancea, lucrare concepută pe bazele unor forme polifonice baroce,

Scanned with OKEN Scanner

dar în cadrul căreia se observă și un caracter de modernitate dat de limbajul modal cromatic și de melodica de esență românească realizată prin " transfigurarea structurilor melodice specifice cântecului popular"[6]. Caracterul concertant este dat de modalitatea de tratare a instrumentelor în cadrul orchestrei, suflătorii fiind adesea opuși corzilor și percuției, și având roluri solistice. Structura și realizarea încadrează acest concert în curentul neoclasic contemporan.

Urmează anul 1962, ce are ca lucrare reprezentativă "Concerto grosso pentru orchestră de coarde" scris de Adalbert Winkler,în care grupul concertino este alcătuit din cvartetul de coarde, aflat într-un permanent dialog cu orchestra, cu intervenții dense, aproape în fiecare măsură a părților I si III. Concertul este scris în totalitate în factură armonică, iar din punctul de vedere al formei se apropie mai mult de concertul obișnuit decât de concerto grosso, titlul justificându-se doar prin prezența grupului de instrumente soliste.

În 1963 se regăsesc doar două concerte pentru orchestră, unul de Theodor Drăgulescu, iar cel de-al doilea de Marțian Negrea, acesta din urmă având inserat stilul folcloric nu numai în substanța melodică, ci chiar în forma si denumirea părților componente (ex:" Lamento-ul" părții a-III-a, care este un" bocet "). Trăsăturile de tip armonic sunt predominante, iar în ceea ce privește caracterul concertant, acesta se naște din tratarea orchestrei drept instrument complex în întrecere cu sine însuși.

Cel mai prolific an al deceniului șapte se dovedește a fi 1965, când se înregistrează maxima de trei concerte. Primul din această serie este "Concertul pentru orchestră mare" de Alfred Mendelsohn, lucrare în care se întrevede o tentă de interiorizare determinată de succesiunea

---

[6] W. Berger - Muzica simfonică contemporană, vol. V, București, Editura Muzicală, 1977, p.157.

Scanned with OKEN Scanner

mișcărilor în cele trei părți(părțile I si III – lente, iar partea a-II-a, mișcare rapidă), dar și de întrecerea concertantă care are loc în interiorulorchestrei,intrările instrumentelor soliste făcându-se din masa orchestrei, pe durate scurte. Se observă, de asemenea, o cursivitate și o unitate deosebită a discursului muzical, date de tratarea polifonică a vocilor.

Cea de-a doua lucrare a acestei triade este "Concertul pentru orchestă" al lui Ștefan Zorzor, urmat de "Concertul pentru orchestră de coarde" de Remus Georgescu, în care autorul propune, în cele patru părți, trei modalități concertante: cea a soliștilor care se evidențiază din masa orchestrală, cea a instrumentelor soliste care se caută într-un ansamblu,și cea a ansamblului însuși, cu rol predpminant concertant.

Anul 1966 încheie seria acestui tip de concerte pentru o perioadă de trei ani, prin lucrarea "Concert pentru orchestră de coarde" compusă de Mircea Chiriac. Acesta apeleaxă la tiparul concertului instrumental clasic, folosind teme cu iz folcloric elaborate în " succesiuni de intervale mari"[7]. Prin utilizarea suprapunerilor de acorduri bitonale și politonale, a modurilor și totalului cromatic, M. Chiriac plasează materialul sonor în sfera atonalului. Analizând acest concert într-un articol în revista Muzica, Anton Dogaru evidențiia caracteristicile acestuia ca fiind " conciziunea, riguroasa selexție a elementului expresiv tematic, consecvența cu tradiția muzicii românești, îmbogățirea mijloacelor de expresie"[8].

Deceniul opt va aduce un număr mai mic de concerte orchestrale decât cel anterior, având o periodicitate de un concert la doi ani.Astfel, anul 1970 înregistrează apariția "Concertului pentru orchestră (Melodie, ritm, culoare)" de Dumitru Bughici,în care fiecare dintre cele trei părți

---

[7] Zeno Vancea – Creația muzicală românească din secolele XIX-XX, vol.II, București, Editura Muzicală, 1978, p. 315-316.

[8] Anton Dogaru, în Muzica, nr.12, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

reliefează trei dintre elementele de bază ale muzicii, aplicate la aparatul orchestral. Avem, deci, melodia - ca element în etalarea imaginației creatoare, ritmul – într-o varietate de formule și combinații, amintind adesea chiar de ritmul jazz-ului, și culoarea(timbrul) – bine evidențiat pentru fiecare instrument, în cadrul aparatului orchestral.

Această lucrare va fi urmată, în anii 1972 si 1974, de două concerte ale lui Sigismund Todută. Mai întâi, "Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde", păstrează tendința de plasare în aria formelor baroce, prin denumirea celor patru părți și prin trataea polifonă. Fondul melodic modal cromatizat se aplică unei palete orchestrale foarte colorate, un exemplu în acst sens fiind prezența toacei în ultima parte,cu rolul de a accentua ritmica și metrica toccatei. Se observă, de asemenea, afinitatea lui Sigismund Todută pentru stilul lui George Enescu, în folosirea unor teme aluzive la " Sonata a-III-a pentru pian și vioară" și la "Sonata a-III-a pentru pian, în fa diez minor, op.24".

"Concertul nr.3 pentru orchestr de coarde " al aceluiași compozitor prezintă o structură de trei părți, cu efecte deosebite în orchestrație, cu o gândire polifonică și arhitectonică riguroase.

Ultimul concert al acestei perioade va fi cel pentru orchestră de coarde al lui Vasile Herman, din anul 1978, lucrare în care inspirația folclorică pătrunde dincolo de melodie, până la denumirile date celor patru părți ale sale, acestea amintind de forme și genuri populare românești ("Cântec lung", "Descântec", "Bocet","Dansuri"). Melodiile și ritmurile de rezonanță folclorică sunt prelucrate imitativ contrapunctic.

Privind retrospectiv muzica românească a secolului XX prin prisma acestei cronologii a concertelor orchestrale, observăm o trecere de la tendința de transformare a cvartetelor în concerte cu o tratare camerală a orchestrei, la o asimilare a concertului grosso în concertul pentru

Scanned with OKEN Scanner

orchestră, pentru ca apoi, către sfârșitul perioadi analizate, să se acorde o atenție necesară găsirii sonorității de ansamblu care să evidențieze momentele concertante. Se remarcă, de asemenea, o evoluție în inserarea elementelor folclorice în cadrul concertelor orchestrale, mai întâi ca citate folclorice, iar apoi prin melodii originale în spiritul muzicii populare și prin folosirea unor forme și gemuri specifice românești, în detrimentul celor clasice. Totodată crește predilecția pentru tratările și dezvoltările amplecontrapunctice și pentru abordarea formelor polifonice ale barocului în structura arhitectonică a lucrărilor. Din punct de vedere al materialului sonor folosit remarcăm prezența modalului și cromaticului cu specific românesc, provenit fie din modurile populare, fie elaborat pe baze matematice sau din suprapuneri de tetracorduribitonale și politonale.

Analizând evoluția muzicii românești, Irinel Anghel declara în lucrarea sa "Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX" că " școala componistică românească- o școală fără tradiție (având un handicap de câteva secole față de cultura și, în particular, muzica europeană occidentală), ce apare ca atare în secolul XX,a avut o naștere și o ascensiune cu adevărat miraculoasă. Germinând odată cu fenomenul extins al școlilor naționale de la sfârșitul secolului XIX- începutul secolului XX, ea se va racorda treptat la avangarda vestului pentru a se desprinde în cele din urmă din contextul acesteia prin idei și realizari proprii, extrem de originale. Datele native ale spiritualității românești- contemplația, vocația pirificării și esențializării cu pornire de la sursele arhaice ale folclorului, de la pictura și liturghia bizantină, sculptura lui Brâncuși, gândirea lui Mircea Eliade, deschiderile muzicii lui Enescu, au favorizat această originalitate"[9], determinându-l pe

[9] Irinel Anghel – Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1997, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Harry Halbreich să afirme în anul 1983 că " noua școală românească este fenomenul cel mai fascinant al muzicii europene din ultimii ani"[10].

[10] H. Halbreich, Ana Maria Avram - " Roumanie, térre du néuvieme ciél", Editura Axis Mundi, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II
VIAȚA ȘI CREAȚIA LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Urmând direcția deschisă de G.Enescu şi de compozitorii aşa-numitei " generații enesciene"(D. Cuclin, M.Jora, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea), alături de reprezentanți ai generației sale (P.Constantinescu, Z. Vancea, Roman Vlad, T. Ciortea, Ion şi Gh. Dumitrescu), Sigismund Toduță abordează în creația sa melosul popular românesc şi cel bizantin, care, prin modelare şi combinare cu muzica barocă sau renascentistă şi cu cea de tradiție europeană postromantică, dă naştere unei dimensiuni noi a muzicii româneşti, cea de sorginte neoclasică.

Educat de tânăr în spiritul dragostei pentru muzică şi cultură în general, S.Toduță îşi va începe formarea ca muzician la Conservatorul din Cluj-Napoca, vechi centru cultural, recunoscut ca un punct de intersecție a diferitelor tendințe stilistice în arta sunetelor. Aici a beneficiat de îndrumarea unui mare maestru al compoziției, M. Negrea şi al altor profesori de renume precum E. Fotino-Negru ale cărei cursuri de pian au ajutat la conturarea lui S. Toduță drept un compozitor-pianist. Acestea împreună cu frecventarea cursurilor de dirijat coral şi de pedagogie au întregit personalitatea tânărului absolvent.

Însetat de cunoaştere, va profita de deschiderea posibilității unei specializări în străinătate, mai precis la Academia Santa Cecilia din Roma. Aici ia contact cu muzica de tradiție europeană, în cadrul cursurilor de compoziție cu Ildebrando Pizzetti şi a celor de pian oferite de Alfredo Casella.

Prezența la Roma i-a dat totodată posibilitatea de a studia cântul gregorian, putându-se folosi de surse autentice vechi şi de manuscrise originale, parcurgând de asemenea şi diferite lucrări de paleografie şi teorie gregoriană. Această preocupare îl va răsplăti cu un titlu de doctor în muzicologie la "Instituto Pontificio di Musica Sacre" din Roma, obținut în urma descoperirii, transcrierii şi comentării unui manuscris vechi.

Întors în țară îşi va începe activitatea didactică în calitate de profesor de muzică la liceul "Sf. Vasile" din Blaj. Va profesa apoi ca asistent corepetitor la Conservatorul de muzică şi artă dramatică de la Cluj şi Timişoara, deținând în paralel şi funcția de corepetitor la Opera Română din Cluj, la filiala sa din Timişoara.

Cariera sa didactică va continua cu catedra de profesor de teorie-solfegiu-dictat, armonie, contrapunct, fugă, forme şi compoziție şi(exclusiv) compoziție, pentru a deveni apoi, în ordine, rector (1962-1965), şef de catedră(1965-1973) şi profesor consultant(din 1975) la Conservatorul de muzică "G. Dima" din Cluj.

În paralel va activa şi ca director al filarmonicii de stat din Cluj (1971-1974), obținând din 1970 şi statutul de membru al Academiei de ştiințe Sociale şi Politice.

Erudiția sa a făcut să fie invitat ca membru în jurii ale unor mari concursuri naționale şi internaționale, în oraşe precum Budapesta, Praga, Varşovia, Bucureşti, Bruxelles, etc.

Din punct de vedere didactic, S.Toduță este astăzi considerat făuritor de şcoală, o şcoală cu largi deschideri către cele mai recente şi avansate metode de cercetare sau de estetică sonoră, în care s-a format o generație nouă de compozitori şi profesori de muzică ce s-au impus ulterior în istoria

Scanned with OKEN Scanner

muzicii româneşti, precum: Liviu Comes, Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Emil Simon, Dan Voiculescu, Hans Peter Turk, Valentin Timaru şi alţii.

S. Toduţă s-a dovedit de asemenea a fi şi un mare muzicolog, dovadă fiind lucrările şi articolele sale publicate în ţară şi în străinătate. Talentul său în această direcţie s-a eviden]iat încă din lucrarea sa de doctorat,din 1938, intitulată "De responsoriis matutinorum trideii sacri, de Passionibus Matthaei et Joannis, deque Missa Lateranensi, operibus iuvenilibus ac ignotis Joannis-Francisci Anerij", urmată în 1943 de studiul "Polifonia instrumentală a Barocului" sau de cel publicat în "Studii de muzicologie, vol.4", în 1968 referitor la "Ideea ciclică în sonatele lui G.Enescu".

O lucrare de mare importanţă în activitatea muzicologică a lui S.Toduţă o reprezintă "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach", în care autorul ne împărtăşeşte crezul său pedagogic, acela că " *iniţierea în domeniul compoziţiei să plece de la acelaşi capitol, al barocului-* primul mare aliniat din istoria muzicii culte care a reuşit să realizeze fuziunea desăvârşită între conţinut şi formă, între idee şi întruchiparea ei morfologică, în domeniul muzicii instrumentale ".

La acestea se vor adăuga şi alte lucrări şi articole precum "Creaţia pianistică a celei de-a doua şcoli vieneze" (1966-Ms), "Muzicologia şi specializarea post-universitară"-în revista Muzica, Bucureşti, 20, nr.7/1970,"Caioni în conştiinţa contemporană" (1978-Ms.) şi "Les Inventions et les Symphonies de Bach. Etude d'esthetique et de style", în Muzica, Bucureşti, nr.12/1975.

Activitatea compoziţională a lui S. Toduţă începe relativ timpuriu cu "*Eglogă pentru orchestră*" (1933), continuând cu "*Variaţiunile simfonice pe un cântec popular*" (1940), lucrare cu care obţine premiul "Enescu" al

Scanned with OKEN Scanner

aceluiaşi an. Acestea, alături de "*Concertul pentru pian şi orchestră*" (1943) prefigurează caracteristicile stilistice ale operei toduţiene de mai târziu, ele dezvăluind dorinţa autorului de a crea o artă în care să se îmbine tot ceea ce cunoştea în domeniul limbajului şi scriiturii, prin valorificarea folclorului românesc, a sevei cântărilor bizantine şi gregoriene, înveşmântate în forme neoclasice.

Încă din 1943, " *Passacaglia pentru pian* ", construită pe un bas ostinat preluat din folclor, vădeşte ataşamentul deosebit al lui S. Toduţă pentru formele preclasice în cadrul cărora valorifică gândirea modală a folclorului românesc muzical.

Aceasta, alături de alte lucrări din domeniul muzicii de cameră sau corale precum "*Trei schiţe pentru pian*" (1944), "*Cinci lieduri*" pe versuri de M.Eminescu (1942), "*Arhaisme*" pentru cor mixt (1943), reprezintă exemple ce dovedesc maturitatea creatoare a autorului, evidenţiată maestral în opera în trei acte " *Meşterul Manole*"(1943-1947).

Acestora le vor urma o serie de compoziţii încadrate într-o perioadă intermediară : "*Patru tabulaturi pentru orchestră de coarde*" (1950- prelucrări ale unor compoziţii de Valentinus Gref Bakfork), "*Poem bizantin pentru orchestră şi cor" (1954), "Suita de cântece şi dansuri româneşti pentru pian*" (1951), "*Norul*" şi "*Triptic*" pentru voci egale (1951). Toate preced sau se intercalează între lucrările care marchează începutul etapei de maturitate atinsă de S.Toduţă în anii 1950-1951.

Aceasta este perioada în care au luat naştere compoziţiile ce i-au adus recunoaşterea drept un creator de nivel naţional şi internaţional, şi anume: "Sonatina pentru pian" (1950) şi "Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde" (1951), lucrări care stau, aşa cum afirma Romeo Ghircoiaşiu, "sub

Scanned with OKEN Scanner

semnul unei munci de aprofundare temeinică şi ştiinţifică a limbajului muzical popular"[1].

În ceea ce priveşte creaţia de cameră a deceniului '50-'60, un loc deosebit îl ocupă sonatele pentru diferite instrumente: " *Sonata pentru violoncel şi pian*" (1952), trilogia alcătuită din "*Sonata pentru flaut şi pian*"(1952), "*Sonata I pentru vioară şi pian*" (1953) şi "*Sonata pentru oboi şi pian*" (1956), lucrări care cuprind în seva lor melodică elemente atât din cântecul medieval cât şi din cel folcloric, fiind străbătute de o forţă expresivă de o evidentă originalitate.

În toate aceste lucrări, S. Toduţă recurge la intonaţii modale de esenţă diatonică, în care inserează unele "alunecări " cromatice sau trepte mobile, ce au rol în colorarea discursului muzical.

Prin "*Sonata pentru oboi şi pian*" compozitorul depăşeşte diatonismul latent, folosind în partea a treia moduri cromatizate ce pregătesc următoarea etapă din creaţia sa, cea a deceniilor '60-'80.

Cea dintâi perioadă va culmina cu apariţia primelor două simfonii,care-l evidenţiază ca pe un "gânditor al orchestrei, un stăpân absolut al mecanismului complex de îmbinare şi echilibrare timbral sonoră "[2]. Materialul sonoral acestei lucrări îşi are originile în principiul de coral, un exemplu în acest sens fiind prezenţa idiomei "Dies..." în tema a-II-a a "*Simfoniei I*" (1954), dar şi în "*Simfonia a-II-a*" (1956), scrisă "în memoria lui G.Enescu".

[1]Romeo Ghircoiaşiu - citat de Hilda Iacob în *Aspecte stilistice în creaţia vocală, corală şi vocal-simfonică a lui S. Toduţă*, p. 9.

[2] V. Herman - *Formă şi stil în creaţia lui S. Toduţă*, partea I, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste două lucrări încheie o primă etapă a creației toduțiene, o perioadă de căutări în sensul mânuirii folclorului şi a modurilor în creația cultă, reprezentând totodată "premiza necesară scrierii lucrărilor de după 1960 de către noua generație a compozitorilor tineri care se ridică în acei frumoşi ani", şi care a făcut ca S.Toduță să fie recunoscut drept "unul dintre cei mai stilistici compozitori români contemporani"[3].

Cea de-a doua etapă a creației lui S. Toduță aduce unele aspecte de înnoire stilistică determinate de deschiderea muzicii româneşti către cuceririle artei universale a secolului XX coroborată cu o sondare mai în adâncime a gândirii muzicale autohtone cuprinsă în folclorul românesc.

Cu toate acestea, compozitorul a păstrat însă aceleaşi coordonate de bază semnalate în prima etapă creatoare, rezistând tentației dodecafoniei şi serialismului.

Este o perioadă dominată de genul simfonic şi vocal- simfonic care se deschide în 1957 cu "*Simfonia a-III-a – Ovidiu*", urmată de balada-oratoriu "*Miorița*" (1957-1958). În continuare , vor lua naştere, pe rând, "*Uvertura festivă*"(1959), "*Balada steagului*"(1961), "de *Concertul pentru instrumente de suflat şi baterie* (1970), "*Concertul nr.2 pentru orchestră de coarde*"(1973), "*Concertul nr.3 pentru orchestră de coarde*"(1974), "*Stampe vechi*" pentru orchestră de coarde (1975), "*Simfonia a-V-a*"(1976), "*Simfonietta*"(trascriere a Sonatinei pentru pian)(1977), precum şi oratoriul "*Pe urmele lui Horea*"(1978). "*Simfonia a-IV-a* "a fost scrisă între timp dar nu a fost niciodată dată publicității, această perioadă numărând printre ultimele lucrări "*Concertul nr.4 pentru orchestră de coarde cu orgă*"(1980).

[3] Op. cit., p. 34

Scanned with OKEN Scanner

În domeniul muzicii de cameră se evidențiază creații precum *"Threnia"* pentru pian (1970), *"Preludiu, Coral şi Toccata pentru pian"* (1974), *"Terzinen"* pentru pian(1976), *"Patru piese pentru harpă solo"*(1978), la care se adaugă *"Lieduri pentru voce şi pian"* pe versuri de L.Blaga (1983).

De asemenea, creația sa cunoaşte noi cicluri corale, cum ar fi: *"Cinci coruri pentru voci bărbăteşti"*(1959), *"Cincisprezece coruri mixte"* (Caietul III) (1969), *"Două madrigale pentru cor mixt pe versuri de Dante"* (1965), etc., culminând cu trei madrigale pe versuri de L.Blaga cuprinse în ciclul *"La curțile dorului"*(1978) şi *"Patru madrigale pentru cor mixt "* tot pe versuri de L.Blaga (1985).

Această perioadă este deosebit de fecundă, în cadrul ei observându-se o definitivare a stilului personal al autorului, cât şi a mijloacelor tehnice de compoziție. Etapa în discuție stă sub semnul fenomenului " de retopire în forme unitare a materialului, atât la nivelul vocabularului, cât şi la cel al arhitecturii"[4].

Analizând creația lui S.Toduță, Hilda Iacob remarcă o a treia etapă (de după 1978) care se detaşează ca un bloc unitar de lucrări grupate în genurile coral, vocal, cameral şi concertant, şi care stă sub zodia blagiană ce <<inundă>> zonele vocal-corale ale operei toduțiene, constituindu-se ca o efigie stilistică a acesteia"[5]. Dar observând că mutațiile stilistice de după 1978 nu sunt atât de evidente ca cele de după 1956, H. Iacob se va afilia periodizării oferite de V. Herman: "Şi poate că tocmai în această bivalență a unor periodizări posibile stă adevărul, pentru că, dincolo de orice clasificări

---

[4] R. Ghircoiașiu - *Momente în evoluția stilistică a lui S. Toduță*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, Cluj, 1979, p. 32.

[5] Hilda Iacob, op. citat , p.11

Scanned with OKEN Scanner

sau defalcări, vorbeşte însăşi muzica, aşa cum a încercat şi a reuşit să-i dea glas S. Toduță" [6].

[6] Idem., p.12

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III
COORDONATE STILISTICE

"Compozitorul este un poet al sunetelor, iar dacă este lipsit de acest dar, premizele, oricât ar fi fost de însuşite în prealabil, nu pot deschide perspectivele unui zbor spre cucerirea obiectivelor solicitate de creaţia prorpiu-zisă. " Acesta a fost crezul lui S.Toduţă de-a lungul întregii sale creaţii, dezvăluit chiar de el într-un interviu acordat lui Demostene Şofron şi publicat în revista "Steaua" din 1985.

Poetul S.Toduţă se regăseşte în fiecare dintre creaţiile sale prin cantabilitatea temelor folosite nu numai în lucrările vocale sau vocal-instrumentale, ci şi în opusurile pur instrumentale (în concerte, simfonii, muzică de cameră, etc.) Această caracteristică derivă din lirismul specific folclorului românesc ce i-a servit ca sursă de inspiraţie alături de cântul gregorian, două izvoare arhaice atât de diferite şi totuşI atât de asemănătoare prin structura comună diatonică. În acest sens Zeno Vancea declara că "elementele ambelor stiluri melodice se îmbină în unele din creaţiile sale în mod armonios, fără a se putea face întotdeauna o distincţie precisă între cele două surse de inspiraţie"[1].

[1] Zeno Vancea - *Creaţia muzicală românească (sec. XIX - XX)*, vol. II, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1978, p.20.

Scanned with OKEN Scanner

Această cantabilitate l-a determinat ca pentru o dinamizare a temelor sale să apeleze la tehnica contrapunctică, preferință care a implicat folosirea frecventă a formelor Barocului: passacaglia, ricercarul, fuga, canonul, preludiul, etc.

Din cele de mai sus se pot observa o serie de influențe care vor marca întreaga operă toduțiană, oferindu-i un stil unitar. O primă coordonată stilistică porneşte de la intonația cântării medievale (gregoriene şi bizantine) manifestată prin universul modal şi aflată aşa cum am arătat într-o strânsă legătură cu folclorul muzical românesc. Un exemplu în acest sens ni-l oferă V.Herman în lucrarea sa "*Formă şi stil în creația compozitorului S.Toduță*" prin referirea la un "nucleu" melodic rezultat din "incipitul" secvenței "Dies irae" şi care se regăseşte în "*Sonata I pentru vioară şi pian*" (1953), în părțile I şi II, cât şi în "*Simfonia a-III-a*"(1957), în prima parte.

De asemenea, tot Herman mai observă şi o similitudine între cadențele melodice din muzica medievală şi " flexa încheiere" din unele melodii populare româneşti, asfel încât, ceea ce în muzica renascentistă purta numele de "cambiata inferioară", în cântecul popular românesc devine o formulă terminală de rând melodic sau chiar de cântec.

O influență deosebită asupra stilului lui Toduță o are şi cunoaşterea muzicii de tradiție europeană, renascentistă, barocă sau clasică, dar şi asupra tipului de scriitură vocală sau instrumentală folosită. Aceste elemente nu sunt preluate nici aici în stare brută, ci se produce o contopire cu stilul autohton, în acest fel luând naştere ceea ce V. Herman numeşte "folclor imaginar". Un exemplu reprezentativ îl constituie "*Sonatina pentru pian*" (1950), în care, în partea a –II- a, autorul înscrie o temă ce aminteşte de un cântec de leagăn românesc, într-o formă de passacaglie cu şapte variațiuni, temă care , încadrată într-un hexacord descendent (do-mi) produce

Scanned with OKEN Scanner

periodicitatea structurală din măsură în măsură, unde fiecare sunet final al celor patru măsuri evidenţiază un bas de ciacconă.

Mai pot servi drept exemple în acest sens "*Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde*", în care întâlnim teme de intonaţie folclorică incluse în forme de tip baroc sau clasic; corurile compuse până în 1957-1958, unde se observă folosirea unor teme înscrise în spirit autohton, aducând în acelaşi timp o scriitură imitativă specifică madrigalelor renascentiste.

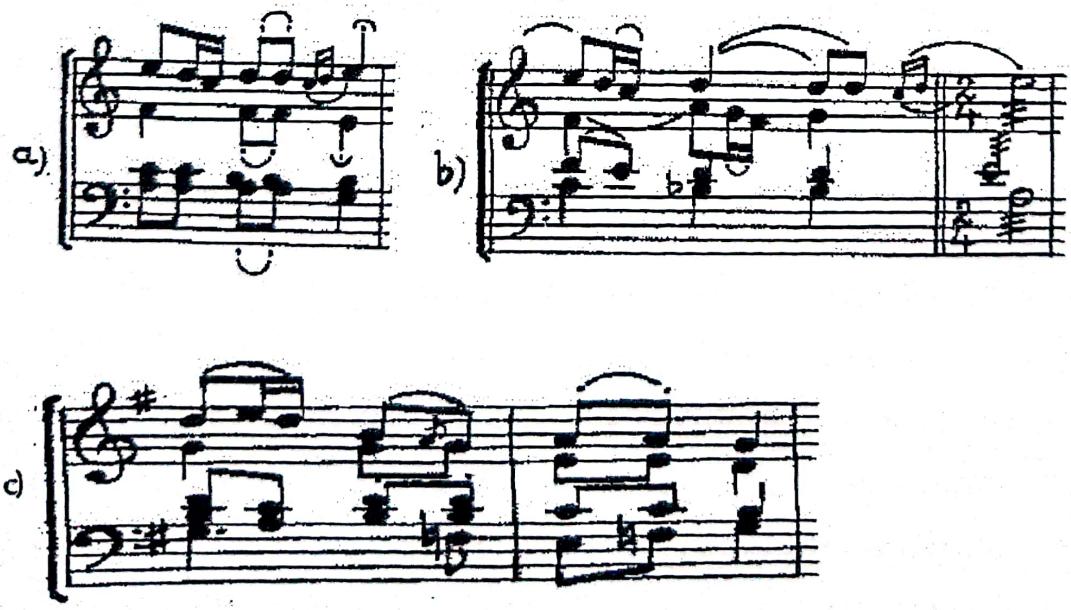
O importanţă majoră pentru S. Toduţă o are integrarea în creaţia sa a caracteristicilor melodice şi a modalităţilor de asamblare a cântecului popular românesc în toate ipostazele sale : monodic, sub forma unor polifonii solistice sau de grup. Profund cunoscător al folclorului, s-a dovedit "unul dintre cei mai sensibili şi competenţi maeştrii în arta valorificării acestui inepuizabil izvor de inspiraţie"[2]. Pentru a simţi cu adevărat atmosfera cântecului popular românesc, autorul a luat contact direct cu folclorul, efectuând chiar culegeri pe teren. Această apropiere l-a ajutat să -şi formeze acea melodică diatonic-modală, inspirată din cântecul vechi, din colinde, etc., bazată pe sistemele modale ce coboară până la pentatonie sau chiar până la formaţiunile prepentatonice. Rolul deosebit al acestor moduri arhaice în melodica şi armonica lui Toduţă, inflexiunile melodice de provenienţă folclorică şi structură polifonă se evidenţiază încă din prima sa lucrare "*Eglogă pentru orchestră*" şi va persista în întreaga sa creaţie, cu câteva excepţii precum partea –II-a din "*Triptic pentru cor de femei*", pe texte de Ana Voileanu-Nicoară, "*Simfonia a-III-a-Ovidiu*" clădită pe o idiomă tetracordală de factură cromatică, "*Sonata pentru vioară şi pian nr.1*", în care chiar dacă a pornit de la o melodică diatonică , va aduce şi diferite

[2] Rodica Oana Pop - *Valorificarea melosului folcloric în creaţia pianistică a lui S. Toduţă*, în *Lucrări de muzicologie ,vol.*14 .

Scanned with OKEN Scanner

elemente de esență modală (treceri cromatice, note mobile, etc.) şi, într-o mai mică măsură în "*Sonata pentru oboi şi pian*" . La acestea se adaugă şi cele "*Şase piese seriale pentru pian*" (1960), repuse în circulație în timpul vieții, lucrări care constituie o excepție şi prin orientarea lor dodecafonică-serială, unice în creația sa.

Această îmbinare de diatonic cu modal , presărată cu momente cromatice, ridică problema modificărilor în cadrul armoniei, a verticalității şi înlănțuirilor acordice. Toduță va folosi armonia ca modalitate de potențare a caracterului modal al melodicii. Pentru aceasta el dă cadențelor o individualitate morfologică, aşa cum se poate observa în "*Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde* ", unde se impun în ordine, mai întâi cadența frigică cu sensibila descendentă la o voce interioară (ex.a), şi apoi aceeaşi cadență cu o dublă sensibilizare, tot descendentă, dar de data aceasta pe fundamentala "la", care transformă vechea "tonică" în cvinta noii fundamentale (ex.b), urmată în partea a-II-a de o cadență mixolidică prin subton (ex.c).



Scanned with OKEN Scanner

Un alt exemplu de cadență întrebuințată frecvent în armonia modală regăsim în același concert, în partea I, în încheierea secțiunii introductive lente. Observăm aici o relație între treptele IV-I, în cadrul căreia autorul folosește treapta aIV-a cu septimă în ultima răsturnare, continuată cu treapta a-III-a cu nonă având terța alterată *desendent* și cvinta alterată ascendent (scrisă enarmonic), pentru ca totul să se rezolve în acordul treptei I.

Acestea sunt numai câteva exemple care demonstrează că Toduță folosește armonizarea tonală, susținută adesea și de cromatizări.

În studiul său asupra creației toduțiene, V. Herman observa existența a trei "entități muzicale" în ceea ce privește aspectul folcloric al melodicii sale. Acestea sunt , după părerea sa , "stilul melodic rubato cu elemente doinite, asimetrii, melisme, ornamente", ca în primul concert pentru orchestră de coarde, "stilul giusto", regăsit în lucrări cu alură de "cântec propriu-zis" ca în finalul sonatei pentru vioară și stilul recitativ inspirat din balada populară , dar și din coralul medieval, regăsit în partea lentă a aceleiași sonate.

Prezența celor trei ipostaze va putea fi observată în toate lucrările sale , chiar și în cele de inspirație neoclasică sau barocă, dar cu precădere în marile sale oratorii "*Miorița*" și "*Pe urmele lui Horea*" și în opera- oratoriu *"Meșterul Manole"*.

Un factor deosebit în devenirea toduțiene îl reprezintă cunoașterea profundă a operei înaintașilor săi din muzica românească, atât prin intermediul profesorului său Marțian Negrea, cât și în urma carierei sale dirijorale, care i-a oferit posibilitatea de a dirija unele lucrări vocal-simfonice ale lui Iacob Mureșianu (*„Erculean"*, *„Brumărelul"*)și alte lucrări camerale sau simfonice ale acaluiași autor sau ale altor compozitori din

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi generaţie. Influenţa muzicii culte autohtone se materializează în lucrările sale sub forma unor turnuri melodice şi armonizări cu particularităţi distincte specific româneşti.Trebuie remarcat faptul că dintre compozitorii români înaintaşi o mare înrâurire au avut-ocei ardeleni, fapt demonstrat de existenţa unui colorit specific transilvan în toată opera sa.

Aşa cum observam însă în capitolul anterior, cea de-a doua perioadă a creaţiei toduţiene aduce elemente stilistice înnoitoare, rămânând totodată fidel lui însuşi.

Pe fondul coordonatelor stilistice semnalate în prima etapă, apar transformări în ceea ce priveşte cromatica,ritmica,scriitura şi formele.

Asfel, cromatica se îmbogăţeşte cu apariţia pasageră a unor moduri non-octaviante, cu formule cromatice sau cu elemente „deturnate" prin alteraţii,la care se adaugă secţiuni melodice,armonice sau morfologice cu tentă romantică.

Aceste procedee se diversifică şi sporesc ca număr începând cu ultimii doi-trei ani ai deceniului şase, o dovadă în acest sens fiind „*Simfonia a-III-a -Ovidiu*", dominată de un tetracord cromatic ascendent şi descendent aşezat ca un motiv al primei părţi, anticipând astfel stuctura general tetracordală a muzicii lui S.Toduţă, ce atestă afinităţile ei modal-folclorice.

În afară de fragmentele modale, îmbogăţirea cromatică se produce şi pe baza unor formule de intonaţie neobizantină(psaltică) în care succesiunile cromatice prin trepte alăturate permit melodiei unele "alunecări" ce sugerează microtoniile (ex. *Mioriţa*).

Scanned with OKEN Scanner

Un studiu asupra cromaticii toduțiene arată "o lume modală de o mare bogăție şi diversitate a gândirii cromatice", un limbaj panmodal care permite varii formule melodice şi multe deschideri către polivalența modurilor.

Un alt element înnoitor se referă la aspectele ritmice, în acest sens observându-se o diversificare a ritmului de "cântec lung", devenind diviziuni care nu mai țin cont de bara de măsură, ca de exemplu în Miorița sau în Simfonia a V-a. Ritmurile transced deci metrul, devenind uneori libere, iar melismele pe care le produc folosesc un spectru larg de formule intonate fie vocal, fie instrumental.

Se păstrează totuşi, alături de acest fenomen, ritmurile giusto care contribuie la desfăşurarea polifoniilor, în special a celor imitative, observându-se însă apariția unor diversificări care generează asimetrii, hemiole.

Polifonia, în special cea imitativă, găseşte în această perioadă mijloace noi ca de pildă "înflorirea" unor melodii simple cu ajutorul figurației, fapt care conduce către o apropiere de procedeul eterofonic, într-un conglomerat de voci şi instrumente caracteristic secolelor XIV - XV. Acest procedeu poate fi regăsit în prima parte a oratoriului Miorița, intitulată sugestiv *Eterofonia*, care aduce ca modalități tipice de lucru isonul, monodia pe ison, replicile antifonice (cu sau fără ison) între vocile corale şi orchestră, eterofonia propriu-zisă cu unele "îngânări" instrumentale, circumscrierea corului cu figurații, mai mult sau mai puțin apropiate de liniile sale melodice. La acestea se adaugă modalitatea contrapunctării într-o manieră derivată din polifonia medievală, cum ar fi însoțirea unui cantus firmus cu

Scanned with OKEN Scanner

ajutorul unor paralelisme de terță ca în *Threnia* pentru orgă sau în manuscrisul prim al Mioriței.

Nu sunt excluse imitația și formele sale: contrapunct imitativ canonic, fugat, inversările specifice contrapunctului dublu-triplu, polifonia imitativă liberă sau pe o idee de coral, în acest sens amintind *Fuga* din *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde*.

În privința formelor abordate se observă o bivalență, existând pe de o parte lucrări în care modalitățile de scriitură aderă la practicile lăutarilor țărani sau a folclorului românesc, iar pe de altă parte lucrări în care se regăsesc aceleași practici din prima etapă a creației bazate pe imitații, prelucrări de coral și variațiuni ostinate.

În prima categorie se încadrează *Eterofonia*, *Aulodia* din *Simfonia a V-a*, recitativul din *Concertul pentru instrumente de suflat și baterie*.

Cea de a doua categorie include lucrări înscrise în formele de tradiție europeană barocă sau clasică precum *Fuga* din *Miorița* și *Concertul nr.2 pentru orchestră de coarde*, *Ricercari* și *Fugi*, în succesiune, în *Concertul pentru orchestră de coarde și orgă*, etc.

Nu este neglijată nici sonata, dovadă fiind prima parte a *Simfoniei a III-a - Ovidiu*, în care întâlnim însă și elemente variaționale.

Ca o concluzie a acestui capitol se cuvine să citățm declarația Despinei Petecel din deschiderea unui interviu cu maestrul Sigismund Toduță în cadrul emisiunii radiofonice *Muzicienii noștri se destăinuie* (1987): "Aceeași ca densitate armonico-melodică, aceeași ca substanță și concentrare filosofică, indiferent de genul și durata lucrării respective, aceeași ca unitate

Scanned with OKEN Scanner

şi concordanță dintre diferitele principii şi concepte estetice, muzica lui Toduță este totuşi mereu alta ca putere de expresie, ca vibrație interioară".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV
ANALIZE MUZICALE

CONCERTUL NR. 1 PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE (1951)

A luat naştere din năzuinţa lui S.Toduţă de a creea o artă care să cuprindă fondul de idei de o superioară gândire umană, exprimată pe calea unui limbaj care să rămână specific naţional. În acest sens, pornind de la anumite "idiome" melodice din folclor, compozitorul clădeşte întreaga formă pe baza dezvoltării lor ciclice, procedeu care dă creaţiei sale, aşa cum afirma V.Herman, "unitate de stil" şi "puritatea viziunii melodico-intonaţionale"[1].

S.Toduţă nu foloseşte, aşa cum el însuşi mărturiseşte, nici un fel de citat folcloric în cadrul lucrărilor sale ci, ca de altfel şi în acest concert, întregul material tematic este inventat în spiritul melodiilor populare din zona Clujului.

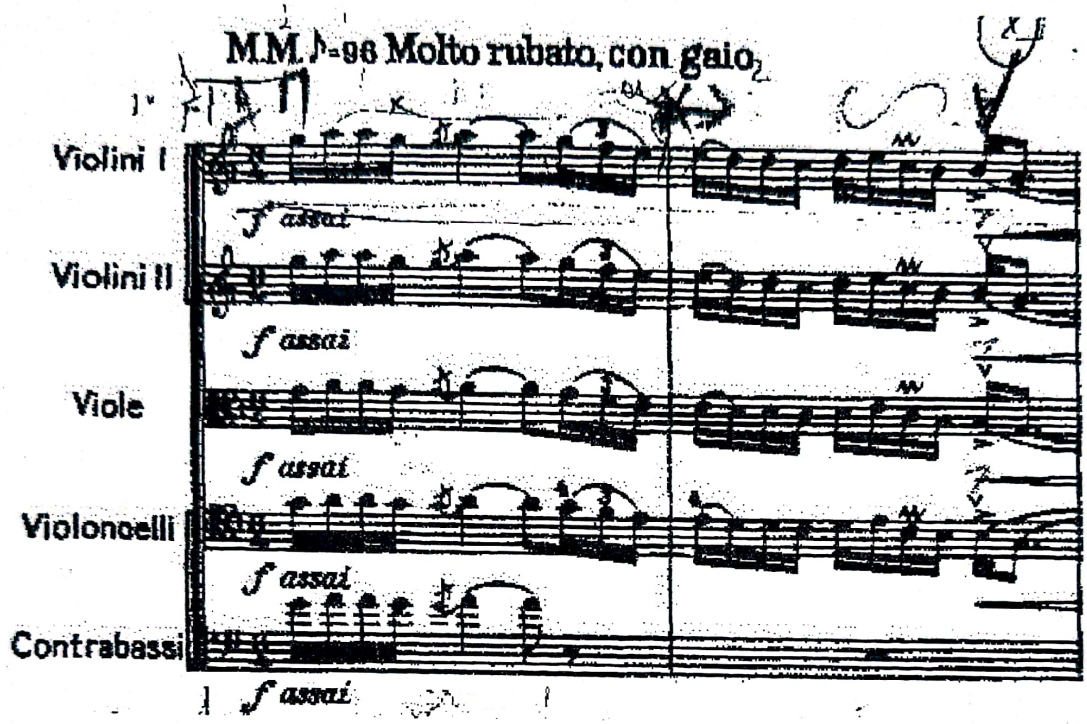
"*Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde*" este lucrarea care-i aduce deplina consacrare, el evidenţiind maturitatea stilistică şi a mânuirii mijloacelor de expresie a autorului . Concertul reprezintă o sinteză organică între *intonaţia folclorică şi caracterul neobaroc al scriiturii*. Aceasta sinteză se regăseşte în toate elementele acestui concert, în temă, orchestraţie şi în formele care îl compun.

În ceea ce priveşte tema, aceasta preia din folclor caracterul doinit, iar ca o influenţă a barocului poate fi considerată aşa numita " celulă generatoare" din începutul melodiei, bazată pe o oscilaţie melodică şi

---

[1] Vasile Herman- Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească, Bucureşti, Editura Muzicală, 1977, p. 76

manifestată în spiritul variației continue, o celulă de tip bachian, așa cum poate fi găsită în " *Ofranda muzicală*" sau "*Arta fugii*". Această celulă se va regăsi în toate cele trei părți ale concertului, așa cum o dovedește exemplul următor:



Privind asupra orchestrației se obsrevă că Toduță a preluat o caracteristică importantă a vechilor concerti-grossi preclasice, și anume alternanța tutti-soli, adaptând-o cu măiestrie formelor contemporane de concert.

În urma acestor considerații se poate afirma, așa cum de altfel o face V.Herman că "stilistic vorbind, lucrarea se poate încadra în marele concert neobaroc european stând alături de exemple similare ale unor compozitori ca De Falla sau Paul Hindemith."[2]

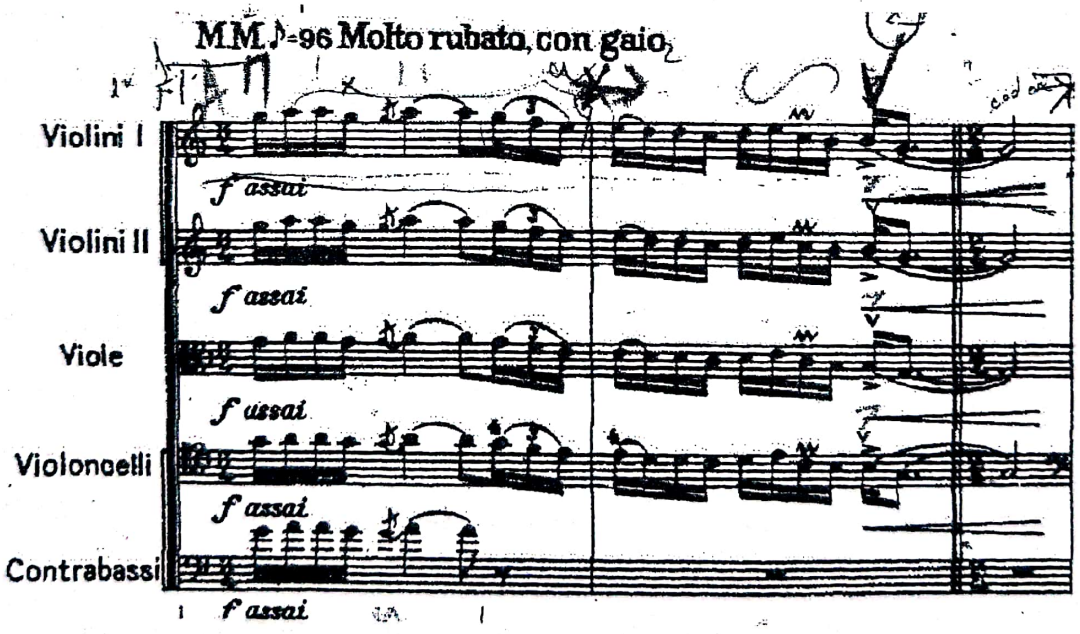
[2] V. Herman- Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță, Cluj- Napoca,1986, p.23

Scanned with OKEN Scanner

Cele trei părțI ale concertului (I- Allegro moderato; II- Andante molto şi III-Allegro giocoso) constituie o indicație că acest cunoscător profund al muzicii lui Bach care este S. Toduță îşi poate valorifica atât cunoştințele teoretice, cât şi măiestria sa contrpunctică în concertul de tip baroc, într-un stil personal.

Prima parte se înscrie în forma de concerto baroc prin caracterul său monotematic, prin aspectul tripartit oferit de existența unei teme cu rol de ritornellă la început şi la sfârşit şi prin libertățile tonale şi morfologice din sectorul central.

Se observă deci existența unei introduceri (Molto rubato, con gaio) care conține substanța melodică a părții întâi, prezentată în exemplul anterior, urmată în partea sa mediană de două elemente tematice noi, derivate, de fapt, din tema inițială:

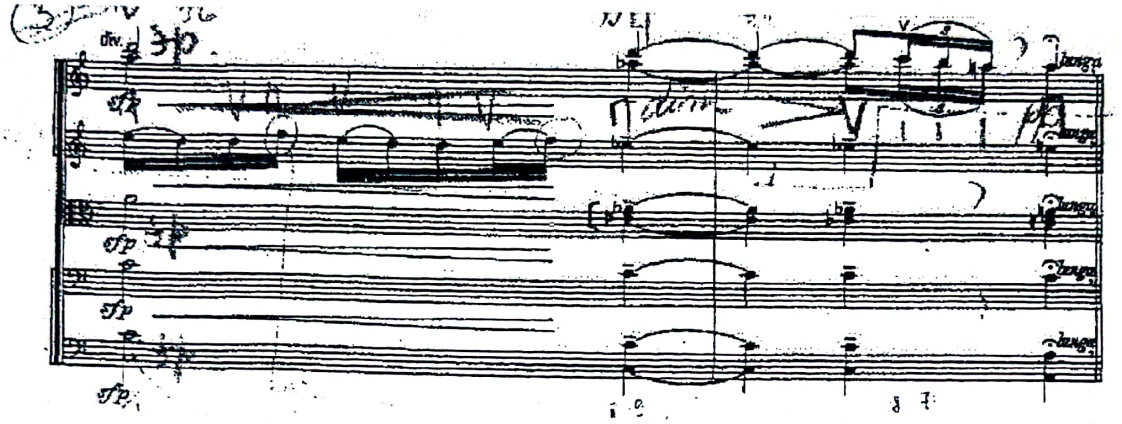


Aşa cum se poate deduce din aceste exemple, materialul sonor este diatonic, colorat cu trepte mobile, care dau temelor inflexiunea modală, ca

Scanned with OKEN Scanner

de altfel pe tot parcursul lucrării. În completarea acestei imagini un rol important revine ritmicii de rubato, cu apogiaturi, coroane, dând temelor acel caracter doinit menționat anterior.

Un alt element ce contribuie la crearea atmosferei modale îl reprezintă cadența finală a temei inițiale:



Avem de-a face de fapt cu o cadență specifică modului eolic, (aici pe sunetul "la") în care relația modală IV-I se desfăşoară prin înlănțuirea re-la, sau prin intermediul notelor de pasaj (ca în acest caz), formând tetracordul re-do-si-la, cu repetarea ultimului sunet. S.Toduță își aduce aportul în modalitatea de rezolvare folosind treapta a-IV-a cu nonă în răsturnarea a treia, care va deveni apoi treapta a-III-a cu nonă având alterate terța descendent şi cvinta ascendent (scrisă enarmonic: sol#- la bemol pentru a căpăta rol de sensibilă pentru la), urmând să finalizeze pe acordul treptei întâi.

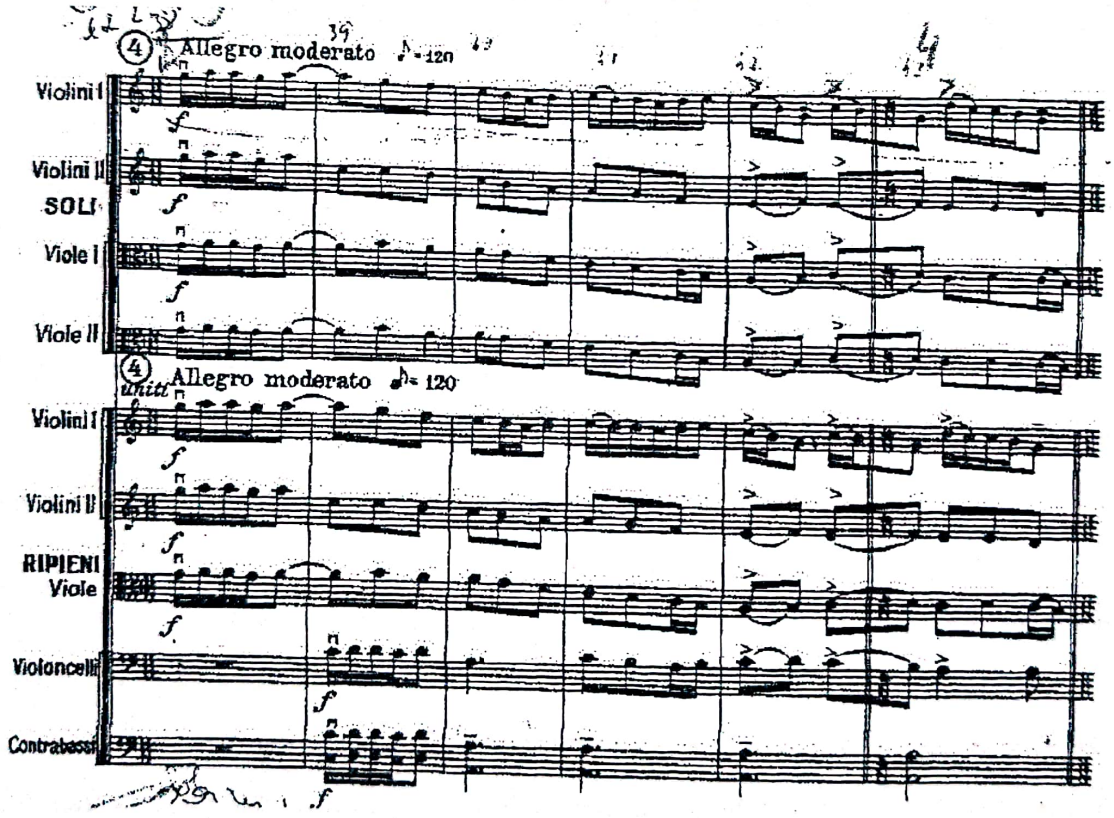
După cum observă V. Herman," fenomenul este preluat fie din muzica renascentistă modală (care practică adesea sensibilizarea subtonicelor), fie

Scanned with OKEN Scanner

din anumite reminiscenţe romantice de sorginte autohtonă prezente în creaţiile înaintaşilor ardeleni ca Dima sau Mureşianu".[3]

Din punct de vedere al scriiturii , introducerea este prezentată omofon în interpretarea instrumentelor din tutti.

Urmează secţiunea mediană a primei părţi (Allegro moderato), care reprezintă de fapt forma propriu-zisă de concerto baroc şi care se deschide cu tema de ritornellâ, prezentată de această dată într-o mişcare mai rapidă, cu modificări ale metrului(transformări din ternar în binar)(ex p10,s1).

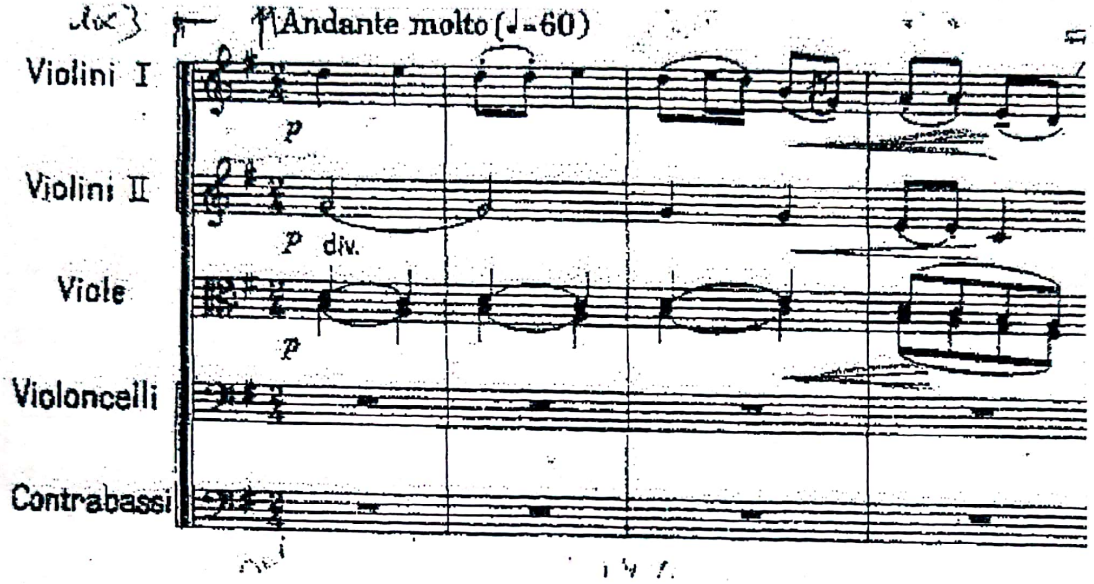


[3] Idem. nr.2, p.13

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua, Andante molto,cu intonația de cântec de leagăn, se poate încadra, prin concepție şi prin modul de articulare, într-o formă tripartită complexă, bazată pe schema: A-B-A-codetta.

Prima secțiune este monostrofică şi debutează cu o temă în Sol major, construită pe celula generatoare:(ex),



prezentată de viorile prime şi susținută omofon de viorile secunde, viole și violonceli. Din această temă se vor dezvolta încă două, completând atmosfera caldă a celei dintâi.

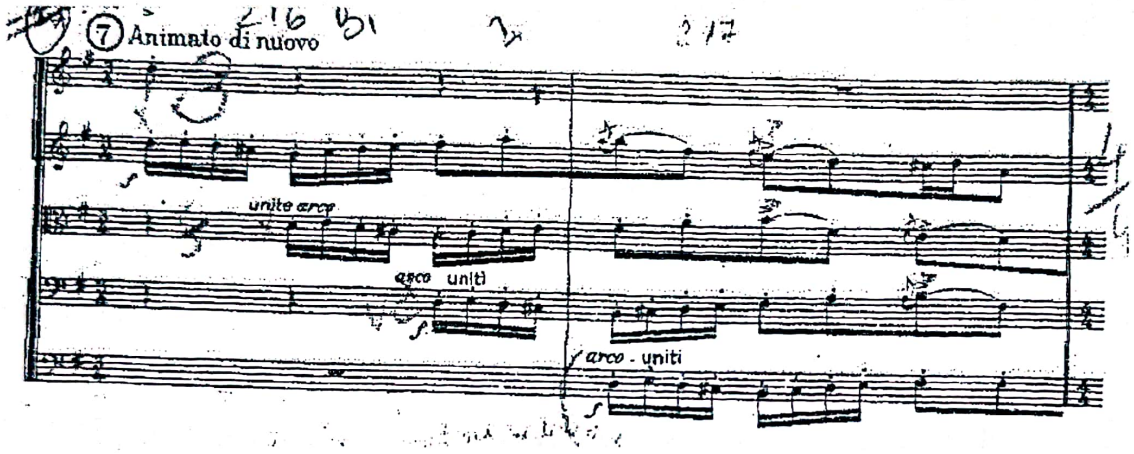
Din punct de vedere al orchestrației este de remarcat trecerea cursivă a melodiei de la un grup de instrumente la altul, autorul obținând astfel o mare varietate timbrală.

Cea de-a doua secțiune se constituie ca o formă bistrofică cu repriză, cu caracter de dezvoltare , în care o primă frază(Assai piu mosso) face o trecere gradată de la tempo-ul lent al primei secțiuni către cel Animato al celei de-a doua. Motivul ce face această trecere se înrudeşte cu cele din

Scanned with OKEN Scanner

prima secțiune prin caracterul său omofon, în care viorile prime au rol solistic.

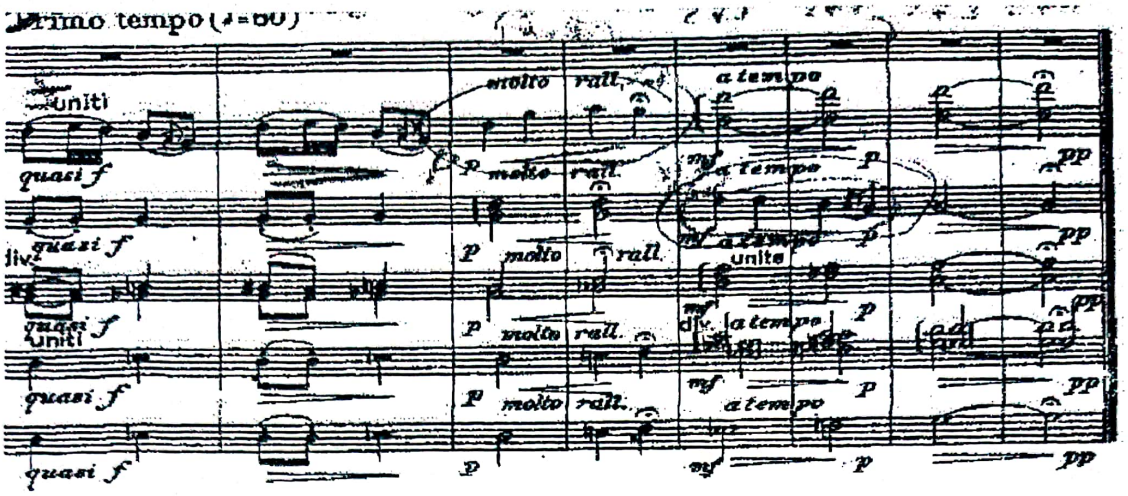
Odată cu Animato,autorul prezintă o temă bazată ,de altfel, tot pe celula generatoare, tratată însă în stil polifonic imitativ, presărată cu suprapuneri ale capului temei din prima secțiune:



Urmează un fragment pur imitativ.cu intrări în stretto ale temei, care dau impresia unui crescendo continuu ce va culmina în repriza (Meno mosso).

Revenirea primei secțiuni se face integral cu mici varieri ale temelor şi cu un *Adagio* care readuce celula generatoare expusă de o vioară solo în registrul acut. Codetta continuă tema începută în Adagio purtând linia melodică mai întâi pe la viorile prime, pentru a o încheia apoi la cele secunde, într-o nuanță caldă de pianissimo.(ex)

Scanned with OKEN Scanner



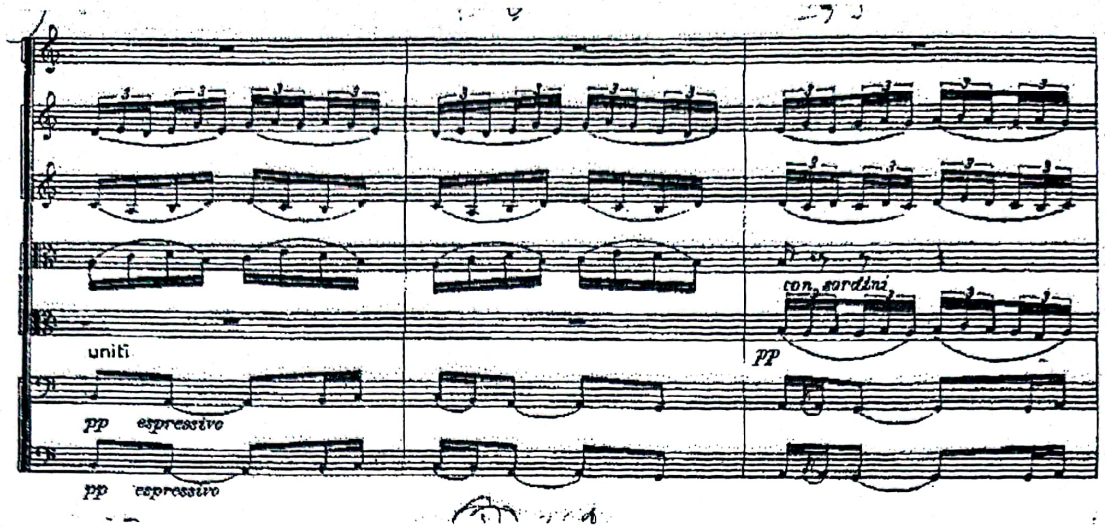
În ceea ca priveşte partea a-III-a (Allegro giocoso), aceasta se poate încadra în forma de rondo monotematic cu unele libertăți oferite de forma generală de concerto. Se remarcă aici melodica cu ritmică de dans popular în metri asimetrici.

În cadrul acestei părți, se evidențiază o primă secțiune bazată pe variații ale celulei generatoare, în tonalitatea mi minor, într-o tratare în care se îmbină omofonia cu polifonia, în cadrul unui discurs expus de grupul orchestral reprezentând tutti.

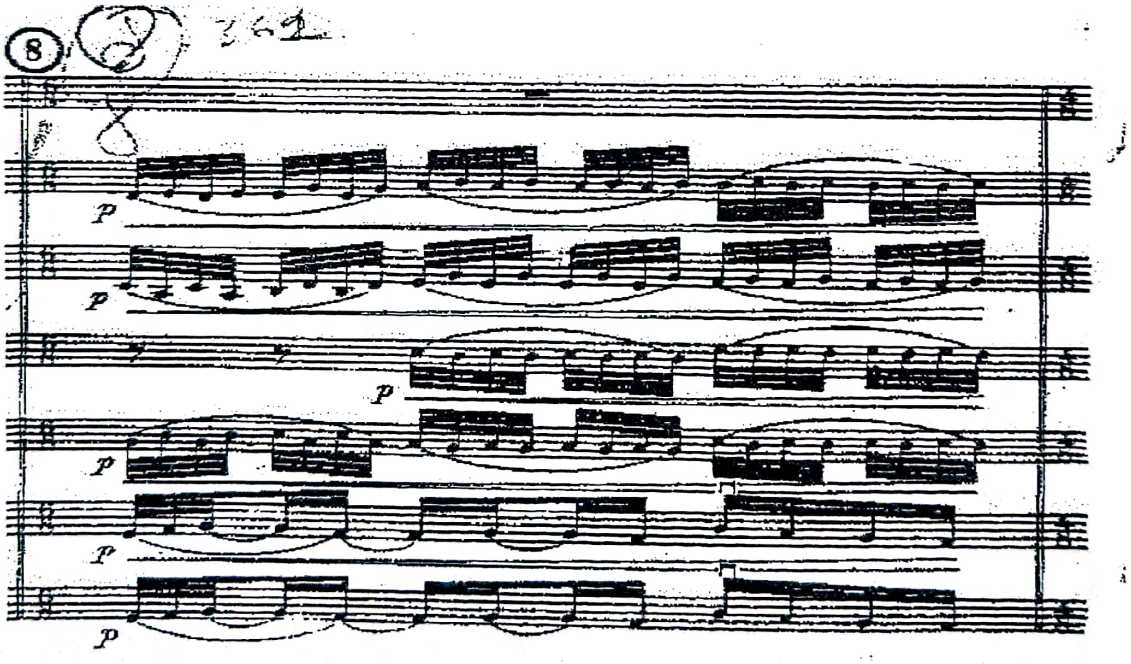
Secțiunea mediană (Andante molto sustenuto) reprezintă un ultim episod lent în cadrul căruia se vădeşte măiestria orchestrală a lui S.Toduță. Pe baza aceleiaşi celule generatoare crează la viori şi viole o țesătură de elemente figurative, un complex bloc orchestral, din care se evidențiază la un moment dat linia melodică propriu-zisă, plasată la corzile grave.

Diminuând valorile elementelor figurative Toduță accentuează starea de tensiune dată totodată şi de creşterea continuă în intensitate , lăsând în acelaşi timp să răzbată tema din registrul grav.(ex)

Scanned with OKEN Scanner

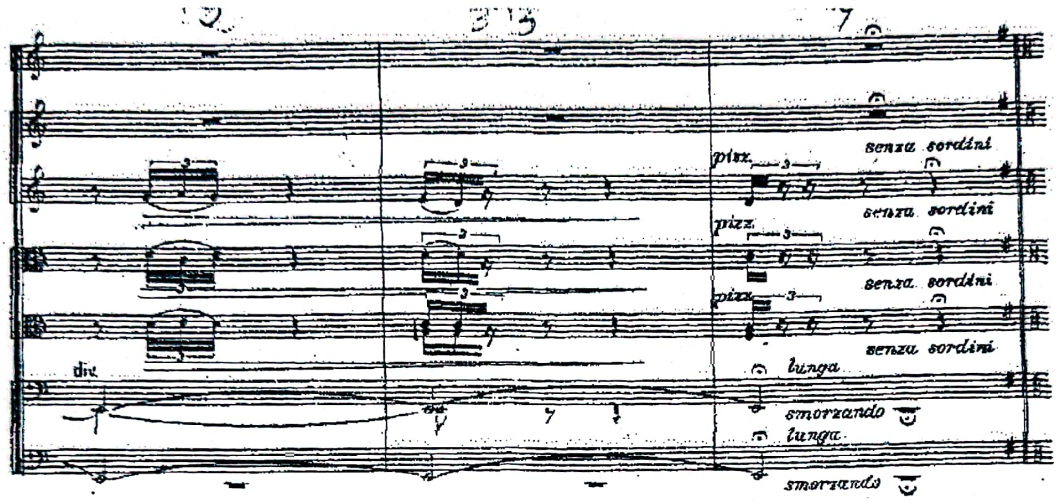


Urmează un moment polifonic în care, pe aceeaşI figuraţie susţinută de viorile secunde şi viole, tema este preluată de la corzile grave, printr-o imitaţie în stretto , la viorile prime, în registrul acut, acest contrast contribuind la întregirea atmosferei dramatice a secţiunii.(ex)

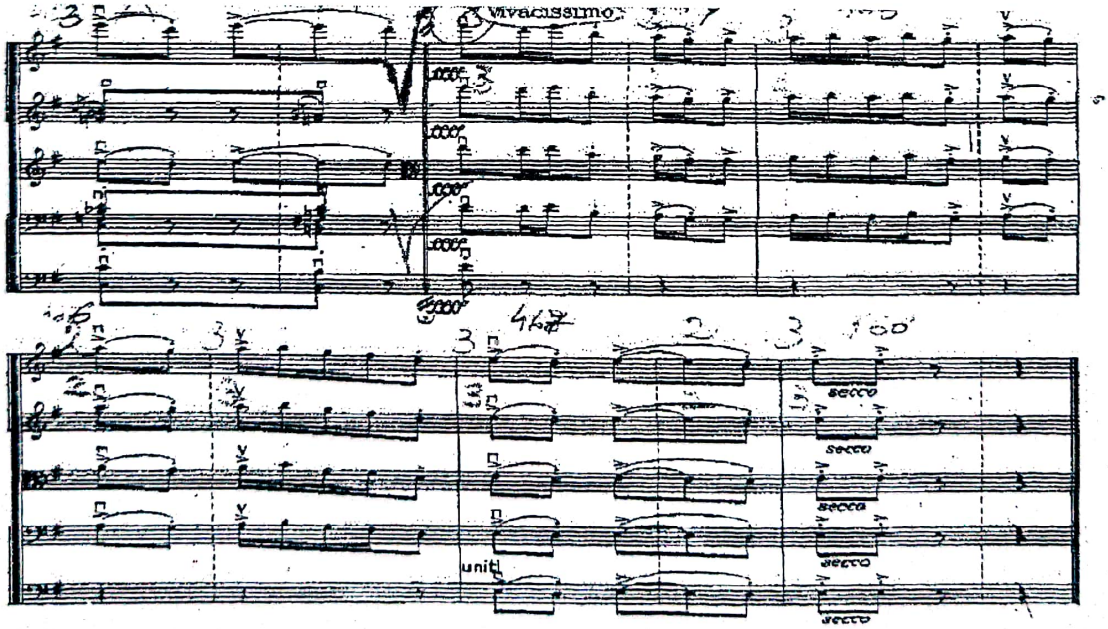


Scanned with OKEN Scanner

Detensionarea se face tot treptat, prin augmentarea valorilor atât în temă cât şi în susţinerea figurală, pentru ca apoi, pe o pedală pe mi susţinută de corzile grave, intervenţia elementelor figurative să scadă în durată, într-o nuanţă din ce în ce mai mică, rezumându-seî`n final la un singur sunet în pizzicato. (ex)



Prima secţiune revine energic, cu spiritul său dansant, completată de o coda sintetică (Vivacissimo).(ex)



Scanned with OKEN Scanner

O sinteză a acestei analize o regăsim într-o afirmație a lui W. Berger, care declara, referindu-se la "*Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde*", astfel: " Autorul pune în evidență virtualitățile unui stil aparte în muzica românească a timpului, ca şi organicitatea unei tehnici de compoziție într-u totul remarcabile. Desfăşurarea muzicală rezidă din natura unor celule generatoare, concentric gradabile şi îndelung modificabile, ele primind pe parcursul întregului identități concrete. Relația dintre forma inițială şi reeditările variate exprimă tocmai semsul expresiv al devenirilor poliplane. Figura, motivul, fraza şi perioada muzicală se modelează în spiritul folclorului de esență românească, ținând însă deopotrivă şi de universul gândirii riguros contrapunctice. Discursul de ținută clasicizantă relevă o substanțialitate şi inteligibilitate pronunțate, o modernitate ce va exercita o influență importantă în dezvoltarea simfonismului românesc."[4]

[4]W. Berger- Muzica simfonică contemporană, vol. II, p. 51-52

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTUL NR. 2 PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE

După mai mult de două decenii, mai precis în 1973, ia naștere " *Concerto per archi nr.2*" de Sigismund Toduță, prezentat în primă audiție în cadrul festivalului "Toamna muzicală clujeană" în interpretarea orchestrei Filarmonicii din Cluj sub bagheta maestrului Emil Simon, căruia îi este de altfel dedicat.

Acest al doilea concert constituie o treaptă superioară a sintezei dintre melosulpopular românesc și unele forme polifonice specifice muzicii secolului XVIII, cu un grad sporit de dificultate din punct de vedere tehnic-componistic față de "*Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde* (1951).

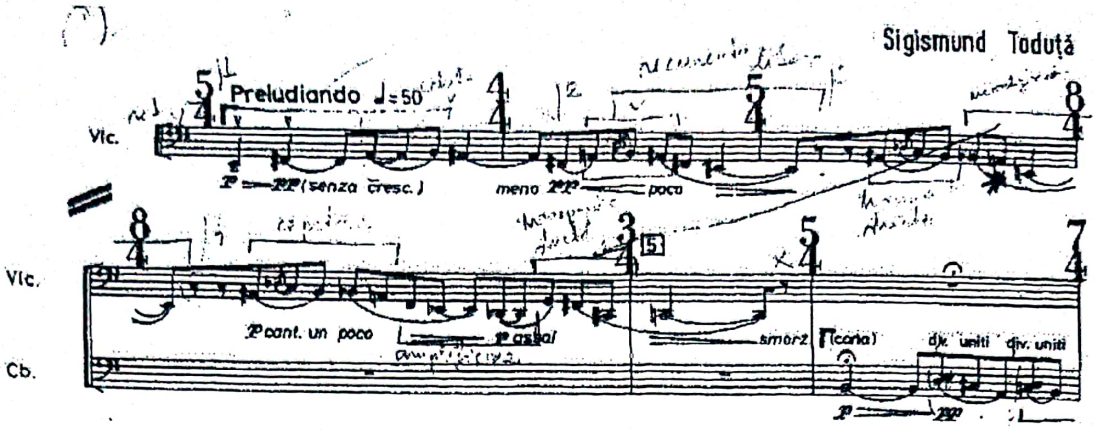
Ca formă, lucrarea se bazează pe structura concerto-ului baroc, folosind trei dintre formele fundamentale ale acestei perioade stilistice: preludiul, fuga și toccata, cărora le adaugă ca parte a-III-a o reuniune a altor două forme(recitativ și arioso), acest procedeu amintind de forma de concerto în varianta bartókiană.

Concertul se va prezenta în forma sa finală astfel: partea I-Preludiu, partea a -II-a -Fugă, partea a-III-a – Recitativ și Arioso și partea a-IV-a – Toccata.

Din punct de vedere al fondului melodic, concertul se înscrie pe linia dezvoltării cromaticii de esență modală într-o tratare polifonă și heterofonă.

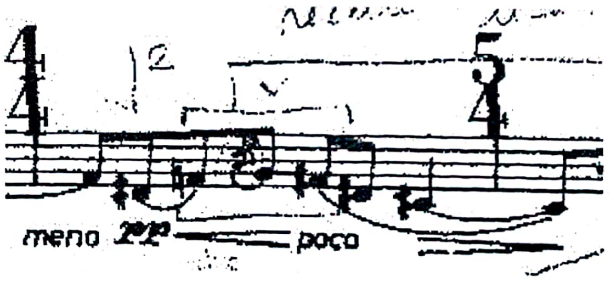
Partea I-Preludiu, debutează cu tema intonată de violonceli,(ex.)

Scanned with OKEN Scanner



cu o cromatică ce amintește de unele tipuri melodice din Transilvania, caracterizate de succesiuni în semitonuri provenite din treptele mobile.Această temă are la bază un motiv în care un rol important îl ocupă o celulă cromatică de trei sunete, notată celula "x", și care se va regăsi în diferite forme pe parcursul întregii lucrări.

Acest prim motiv va da naștere celui de-al doilea, obținut prin eliminarea primei note, ornamentarea celulei "x" și prin recurența sa liberă aproape integrală: (ex)



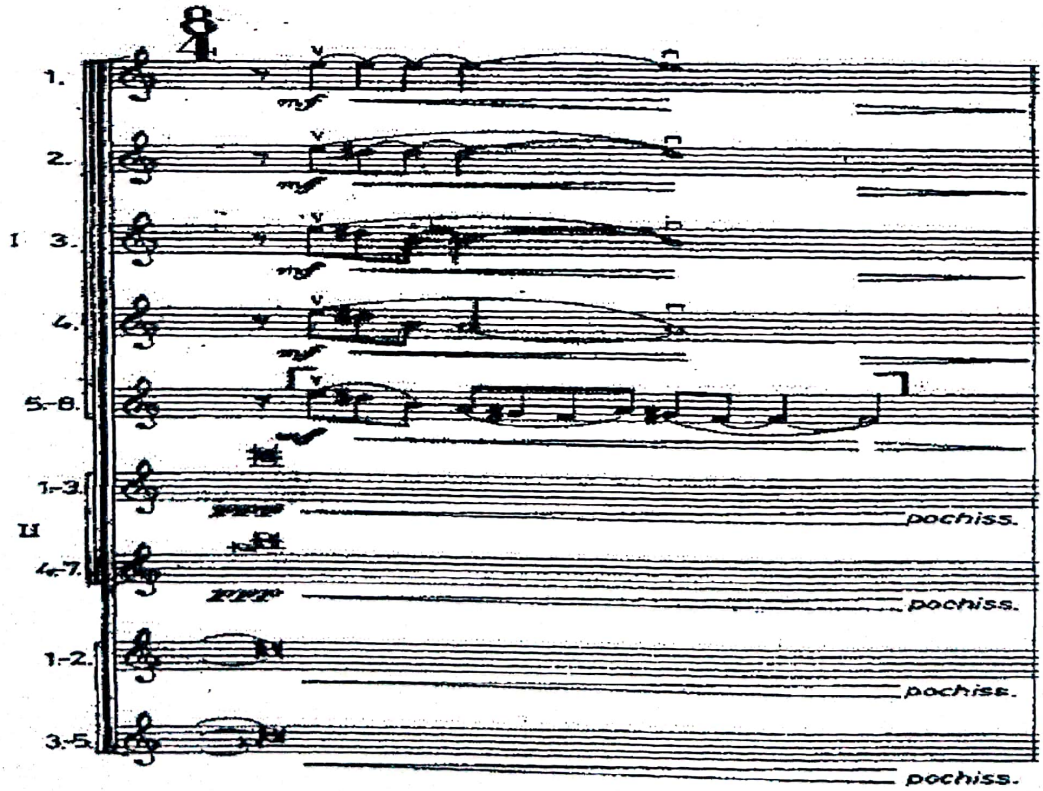
Cel de-al treilea motiv va rezulta din motivul precedent, tot prin eliminarea primului sunet, transpoziția strictă, la semitonul superior, a celulei ornamentate și prin modificarea ultimei celule, pentru ca apoi motivul patru să prezinte o repetare identică a materialului din motivul trei, amplificat cu un pasaj descendentde trei sunete și încheiat cu transpoziția strictă a celulei finale din motivul trei.

Scanned with OKEN Scanner

Replica acestei prime teme este adusă de contrabași și este compusă pe baza celulei finale a motivelor trei și patru, repetată cu un caracter ostinat, și în cadrul căreia intervalele se comprimă sau se dilată oferind varietate.

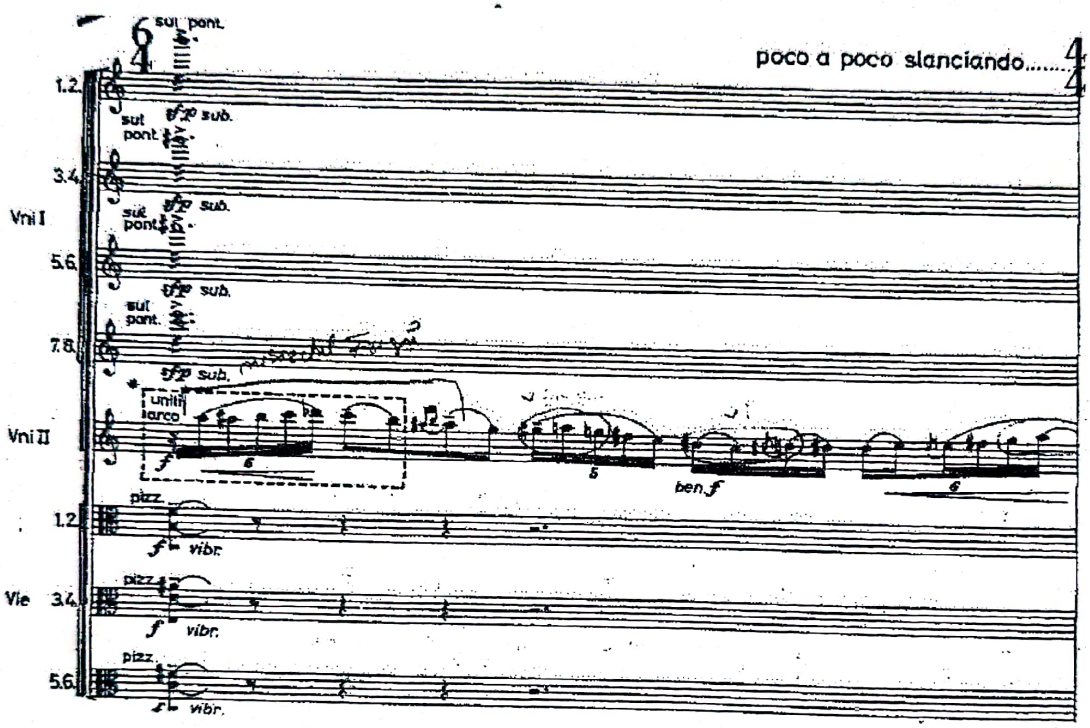
Nota dramatică a temelor expuse de corzile grave este accentuată de acordul exploziv, care, în trecerea sa , în *non-vibrato*, de la *ff-sf* la *pp*, creează o sonoritate metalică. În același spirit, viorile prime preiau discursul melodic dezvoltându-l într-un ritm alert, aducând totodată inflexluni din cele două idei inițiale. În acest timp, viorole secunde și violele divizate preiau pedala cu sonorități de orgă, corzile grave ieșind din țesătura orchestrală până la reluarea recitativului.

Un procedeu de dinamizare des întalnit la S. Toduță descoperim în măsura 12, în care viorile prime se divid încinci partide ce prezintă heterofonic,prin completare, discursul melodic, creând astfel o serie de disonanțe(ex)



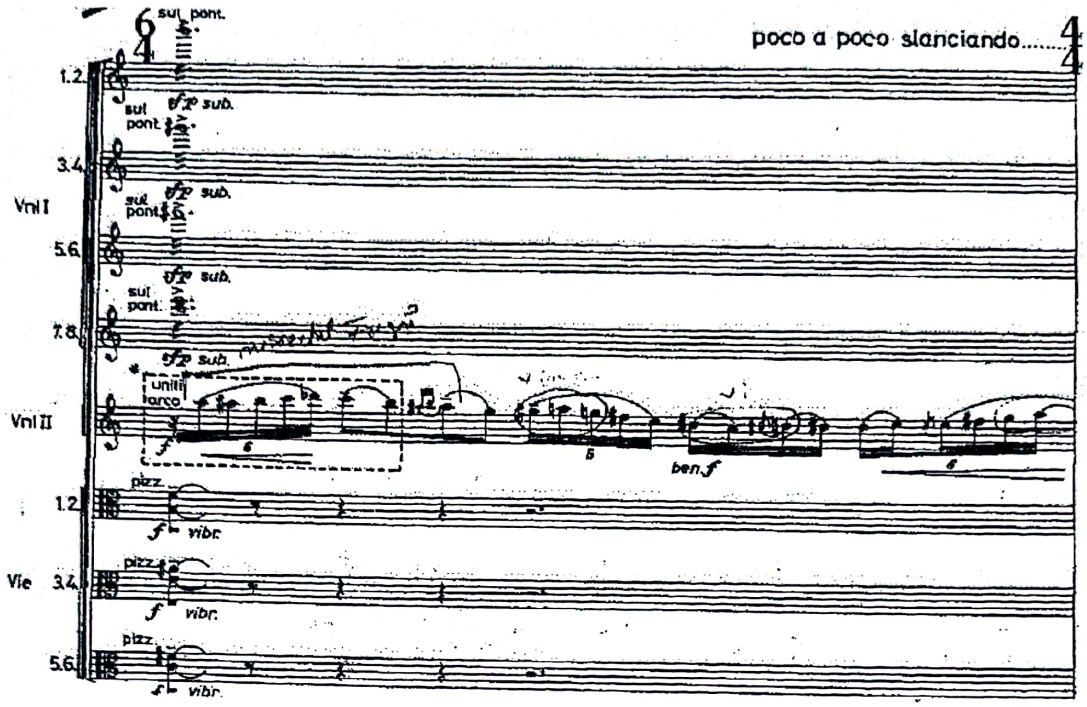
Scanned with OKEN Scanner

Pe aceleași pedale non-vibrato sau figurații rapide ale viorilor secunde și violelor, viorile prime continuă prezentarea unor variații ale temelor inițiale, într-o continuă dinamizare determinată de micșorarea continuă a intervalelor, până în masura 20:

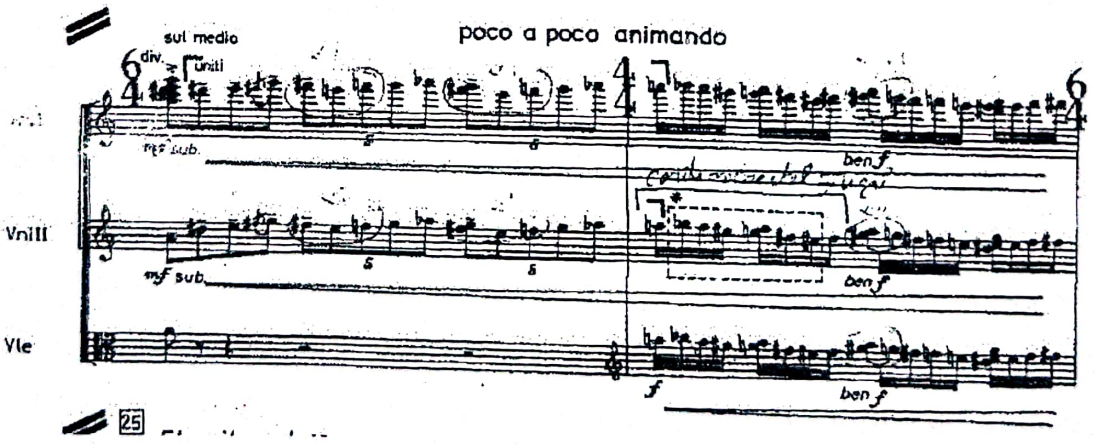


când, pe un acord, de data aceasta în vibrato, ia naștere o temă nouă la viorile secunde, temă ce anticipă subiectul Fugii, și apoi motivul reprizei mediane aacesteia (m.21):

Scanned with OKEN Scanner

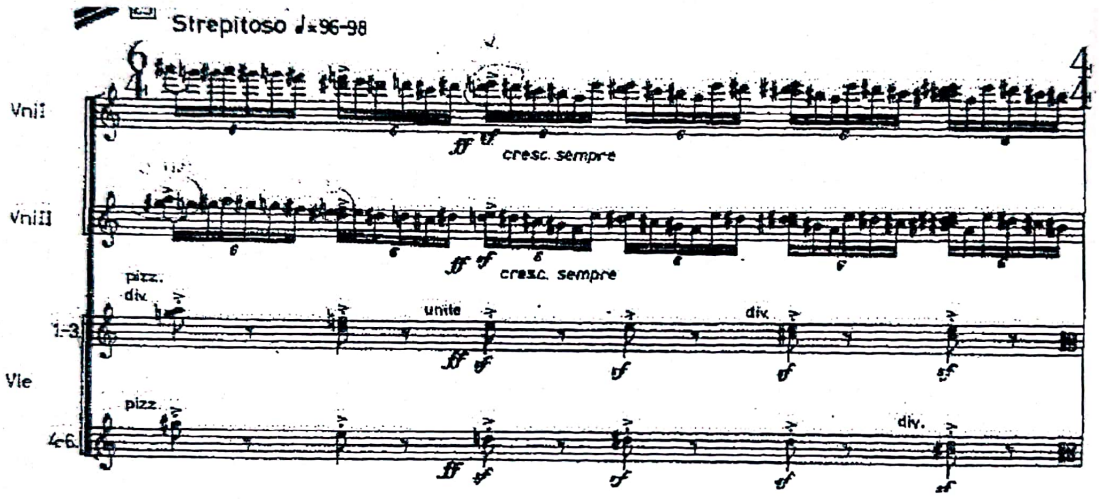


continuând cu o altă temă la viorile secunde și viole, ce anticipă contrsubiectul Fugii.(p.7):



Scanned with OKEN Scanner

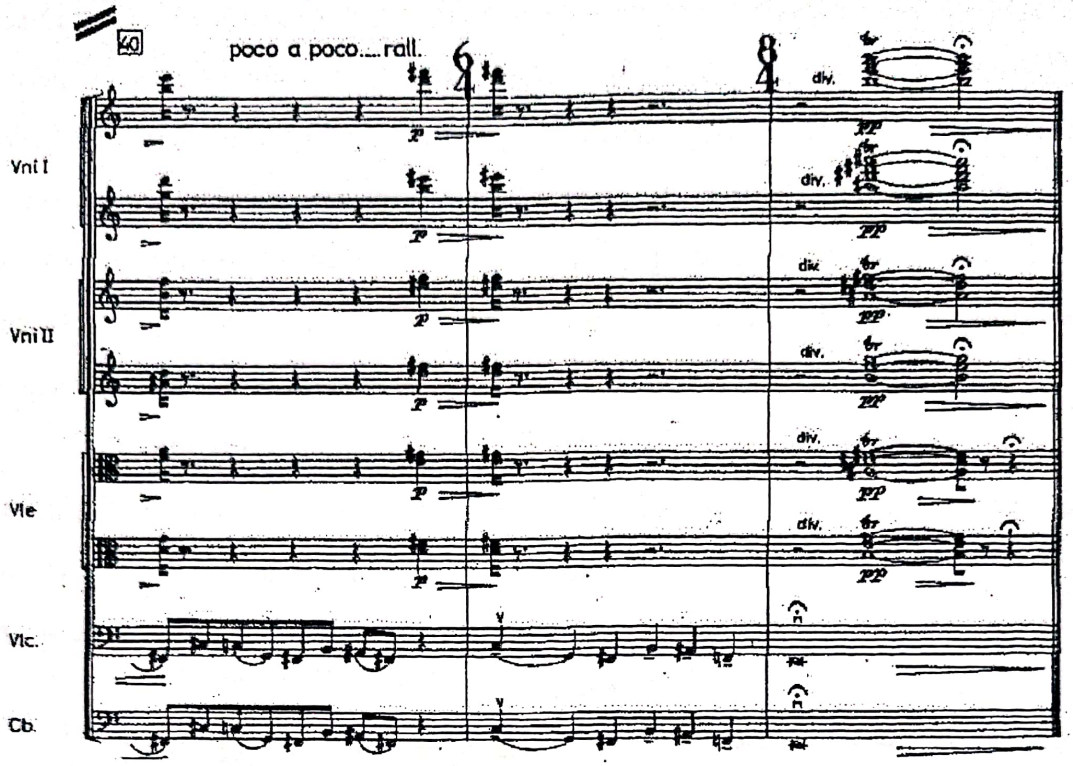
Urmează momentul "Strepitoso" în care, pe o ritmică specifică unei toccate, se suprapun figurații a acestei cele de-a doua teme, dând impresia unei cadențe,pentru ca mai apoisă se transforme într-un canon la opt voci, în care partidele divizate ale viorilor, violelor și violoncelelor,intonând aceeași figură transpusă pe diferite sunete, să se completeze prin intrări în stretto pentru a creea impresia unui bloc (complex) armonic disonant.(ex):



Revenirea recitativului este bruscă, aducând cele două idei într-o prezentare simultană la violoncel și contrabas, la interval de octavă, ele suferind ușoare modificări precum: dispariția pauzelor din prima idee(fapt ce va duce la modificarea măsurilor), schimbarea notei marcate din motivul trei, modificarea metrului celei de-a doua idei și dispariția ciocnirilor de secundă.

În ultimele măsuri ale Preludiului intervine o amplificare concluzivă a ultimelor două celule, reluate în valori largi și egale.(p.11):

Scanned with OKEN Scanner



Ca formă, acest Preludiu prezintă o articulare tripartită conturată prin folosirea în sectoarele extreme a elementelor melodice de coral gregorian – bizantin în opoziție cu sectorul central(Strepitoso),cu aspect de toccată. Aceeași evidențiere a celor trei secțiuni se remarcă și din punct de vedere modal, ambele părți coralice debutând pe nota "mi"comună.

Din punct de vedere stilistic, în Preludiu putem observa o fluență a materialului sonor, o anumită libertate obținută prin folosirea unei metrici simple; precum și acel joc al volumelor sonore între compartimente sau partide, evidențiat de altfel și în primul concert pentru orchestră de coarde al lui Toduță.

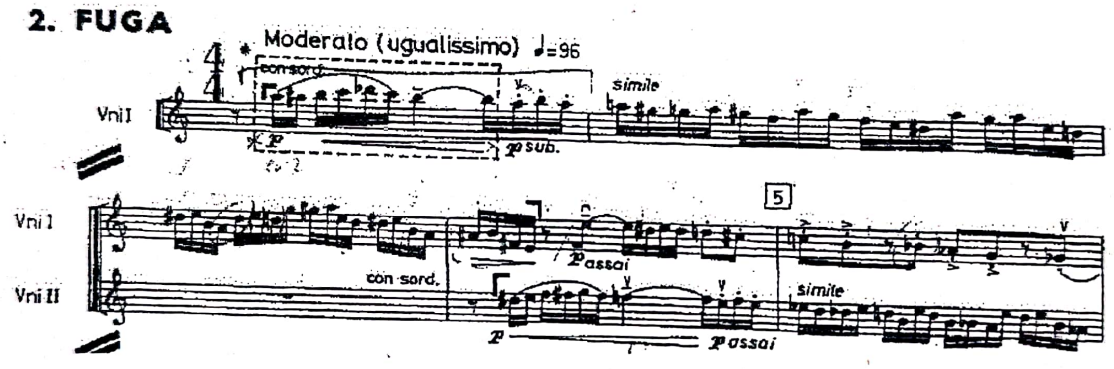
Prelucrând subiectul anunțat încă din prima parte, preluat din "*Sonata a-III-a, op.25* de G.Enescu, Fuga amplifică sugestiile Preludiului, adăugându-i dimensiunea polifonă și dinamismul tratării variate:

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

responsorial, inversat, în stretto,unison în interiorul partidelor,exploatând la maxim profilul tematic al celor șapte sunete în dispunere semitonală, inclusiv în cadența finală. Toduță construiește așadar o fugă reală a cărei originalitate este dată de intervalul la care se produce dialogul subiect-răspuns, și anume, tritonul, în ambele sale *ipostaze (cvintă micșorată și* cvartă mărită), fuga urmărind de altfel, cu această excepție, tiparele consacrate.

Expoziția prezintă mai întâi subiectul fugii la viorile prime, acesta conținând, pe lângă motivul generator din Preludiu, și o anticipare a temei Recitativului, precum și motivul reprizei mediane(ex):

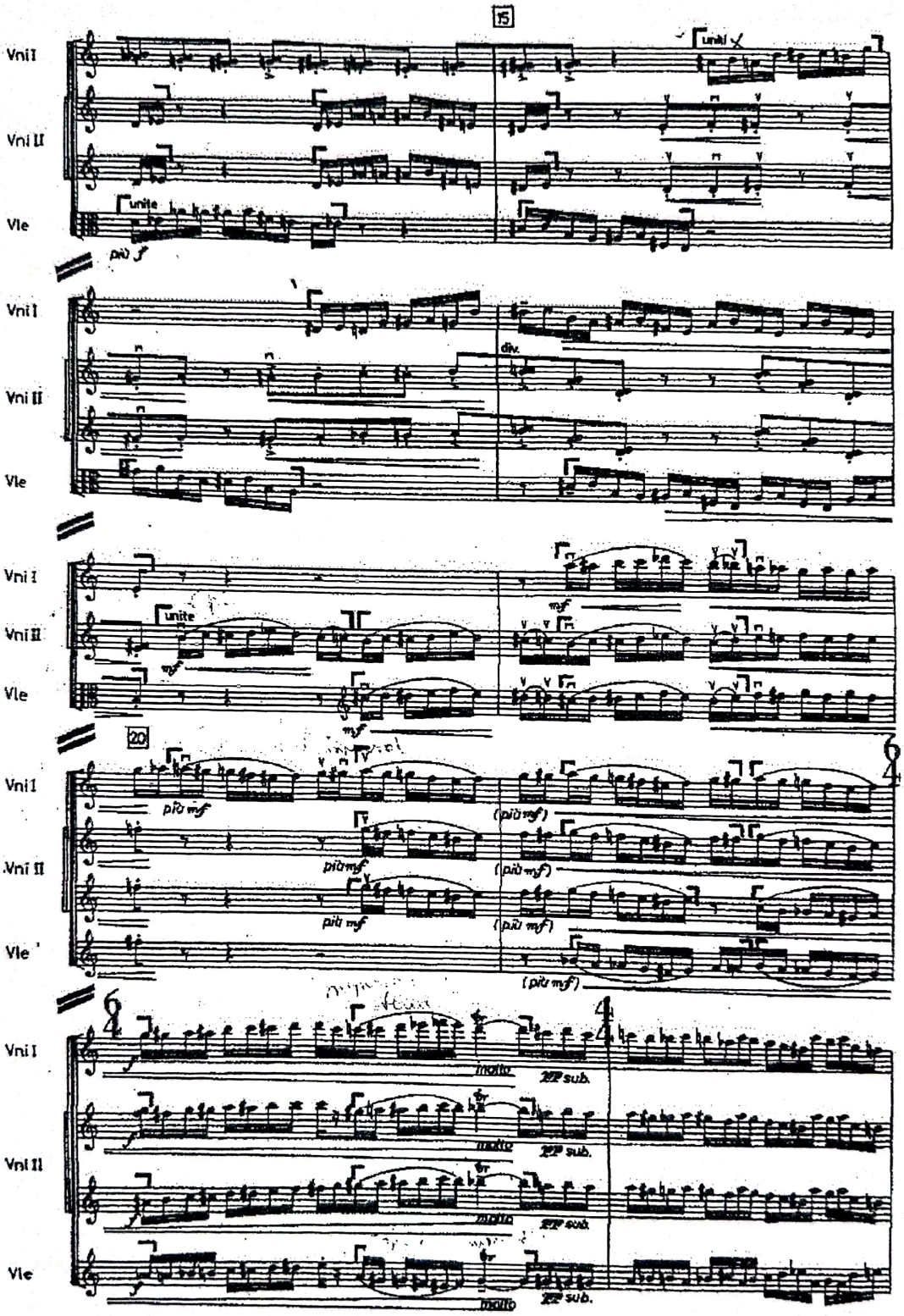


Răspunsul este adus într-un stretto puțin evidențiat(pe ultimele două sunete ale temei),la interval de cvintă micșorată descendentă, în interpretarea viorilor secunde, pentru ca apoi violele să readucă tema inițială. În continuare autorul prelungește momentul expozițional cu o intrare suplimentară a răspunsului, dar de data aceasta inversat și la interval de cvartă mărită ascendentă.

Contrasubiectul, și el prefigurat în Preludiu, nu este obligat,el însoțind doar răspunsul, cu anumite modificări,atât la prima sa apariție, cât și în varianta inversată.

Repriza mediană debutează cu o serie de prelucrări în imitație liberă a finalului subiectului(element de asemenea anticipat în Preludiu). În aceste două imitații este folosit finalul subiectului,mai întâi în starea originală și apoi în inversare (p.12-13)

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

În cel de-al doilea episod al reprizei mediane, după o prelucrare a motivului generator prezentat prin intrări succesive în stretto la toate cele trei voci, sunt aduse apoi variații tonale ale răspunsului inversat, tot în stretto,pentru ca în continuare, cele două canoane să se contopească, suprapunând cele două forme(cea originală și cea inversată) ale capului tematic.

Urmează apoi un stretto inițiat de viorile prime și continuat de cele secunde, la care se adaugă și violele, toate prezentând cea de-a doua parte a subiectului. Se interpune un altcanoncu capul tematic,continuat de o prezentare integrală a subiectului la viorile prime, timp în care celelalte instrumente readuc stretto-ul cu partea a doua a temei.

Apariția temei la viorile prime semnalizează începutul reprizei finale în care aceeași temă va mai fi preluată și de viole. Odată subiectul încheiat, acestea se opresc pe un punct de orgă, deasupra căruia, motivul reprizei mediane se suprapune în trei variante ritmice: cea originală(la viorile secunde), cea dublu augmentată(la viorile prime) și cea cvadruplu augmentată(la viorile prime, în penultima măsură)

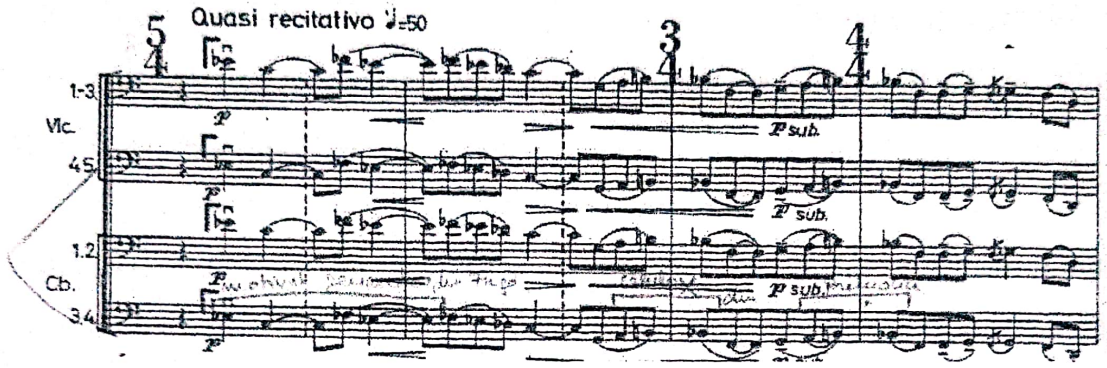
Pe acordul final, în pianissimo, intonat de viorile prime, revine, ca o ritornellă,tema inițiala,procedeu specific epocii Barocului.

Această fugă poate fi considerată cea mai importantă mișcare a concertului prin densitatea scriiturii polifonice, dar și datorită caracterului cromatic foarte pronunțat. Totodată, Fuga aduce și o bine venită diversificare timbrală produsă prin desfășurarea sa numai la viori și viole.

Partea a-III-a a Concertului se desfășoară în baza alternanței *recitativ- arioso din care se nasc o serie de contraste.*Un prim contrast se referă la gradul de cantabilitate al celor două teme,iar cel de-al doilea ,la modalitatea de expunere a acestora. Astfel, vom observa că Recitativo învie

Scanned with OKEN Scanner

ideea monodiei,realizată prindublajul la octavă sau prin unison, și pe cea a libertății metrice obținută prin folosirea măsurilor alternative.Expusă la corzile grave, tema Recitativului dezvăluie mai întai motivul generator din Fugă, pentru ca apoi, în centrul ei să se remarce acea celulă "x" din Preludiu.(ex:p16,s1):



În opoziție cu atmosfera tensionată a Recitativului, Arioso aduce o melodie cantabilă și diafană atât ca densitate cât și ca intensitate sonoră,cu o temă simplă și concisă în care se recunoaște celula derivată din finalul motivelor 3 și 4 ale Preludiului.

Pentru a mări contrastul, Toduță, în Arioso, opune caracterului monodic al Recitativului, o îmbinare între omofonie și polifonie.

Înceea ce privește orchestrația,după unisonul din Recitativ,fiecare partidă se divide acum pentru a putea prezenta succesiv tema într-un paralelism de sexte, care va da pe parcurs impresia unei disonanțe, aceasta datorându-se falselor relații ce se creează între cele două voci, dar și suprapunerilor de secunde ce apar odată cu intrările celorlalte partide.

Cea de a doua înfățisare a Recitativului va avea loc tot la corzile grave, cărora li se adaugă apoi și violele,prezentând o temă în care se evidențiază diferite ipostaze ale celulei "x". Se observă de asemenea o

Scanned with OKEN Scanner

gradare a formulelor ritmice(diminuare și apoi augmentare)folosită cu scopul de a readuce atmosferadramatică specifică Recitaivului.

Arioso-ul revine cu o serie de imitații în care se utilizează inversarea capului tematic,păstrând însă aceeași distribuție a instrumentelor ca și la prima intervenție. De această dată, *Arioso-ul evoluează ,spre finalul său*, într-un crescendo general susținut de tremolo-uri ale viorilor prime, cu rol de a pregăti intrarea a ceea ce V. Herman considera" un coral ca un ultim episod" și care "sugerează deschideri către rondo-ul monotematic cu trio".

Acest coral prezintă mai întâi, în interpretarea corzilor grave, o temă nouă susținută de acorduri scurte ale celorlalte instrumente, continuând apoi cu un alt discurs melodic, de această dată susținut de întreaga orchestră, în unison.

Un proces de dinamizare face ca, în a treia sa expunere, Arioso să atingă *punctul culminant al arcului tensional. În cadrul acestui proces* se observă o diminuare treptată a valorilor, apariția unor glissando-uri ale violoncelelor și sunete în pizzicato la contrabași, toate acestea constituind de fapt o trecere gradată , aproape imperceptibilă, către ultima revenire a Recitativului.

Această intervenție a sa este scurtată, ca de altfel și cea a Arioso-ului, redus și el la numai două intrari, ambele căpătând un caracter de concluzie.

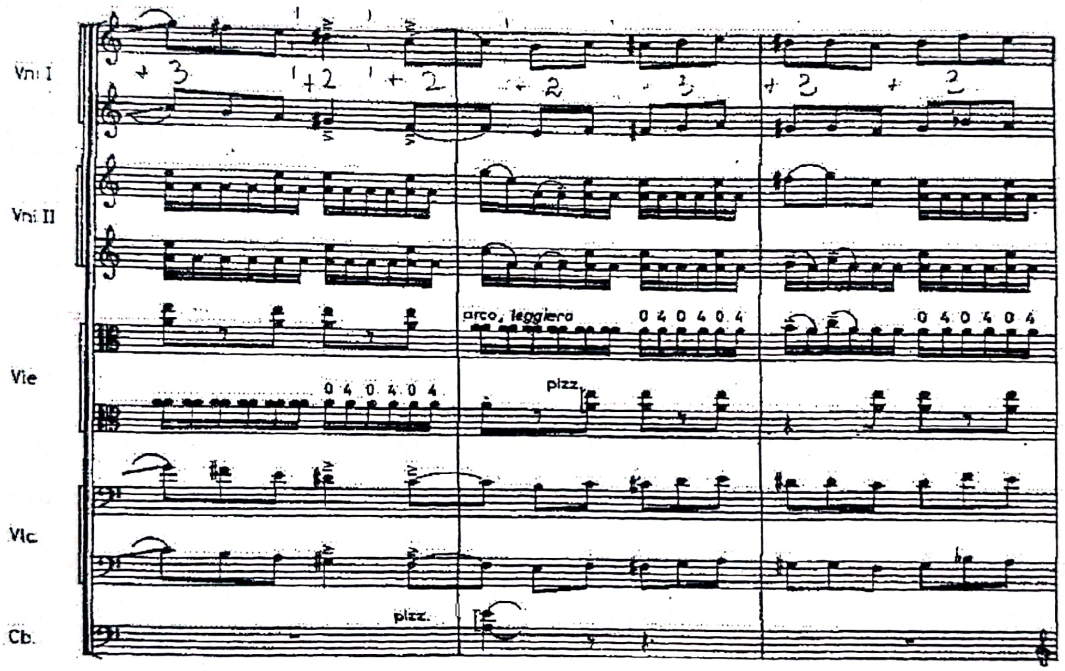
În ultima parte a Concertului, Toccata, spre a amplifica dinamismul discursului,și dorind în același timp să sublinieze specificul național, S. Toduță alătură *ansamblului de coarde o toacă. Utilizarea acesteia* ca instrument de percuție înscrie lucrarea atât în sfera de dans popular cât și în cea de toccată preclasică. Intervențiile sale, dozate economic, dau un relief aparte debutului și finalului acestei părți. Toccata este de fapt un joc cu forma tripartită, în miezul căreia se ascunde un bocet.

Scanned with OKEN Scanner

Predominantă este aici ideea de omofonie, prin suprapunerile acordice ce apar în timpul desfășurării ritmico- melodice de dans în metru ternar.

Într-o primă secțiune a acestei mișcări se observă trei idei muzicale distincte, dintre care ultima, expusă la compartimentele viorilor, aduce o polimetrie simultană prin încadrarea în masura de ¾ suprapusă celei inițiale de 6/8 susținută în continuare de violonceli și contrabași.

Primele două idei se remarcă prin prezența intervalului de secundă mărită descendentă (ex p32,s2,m1):

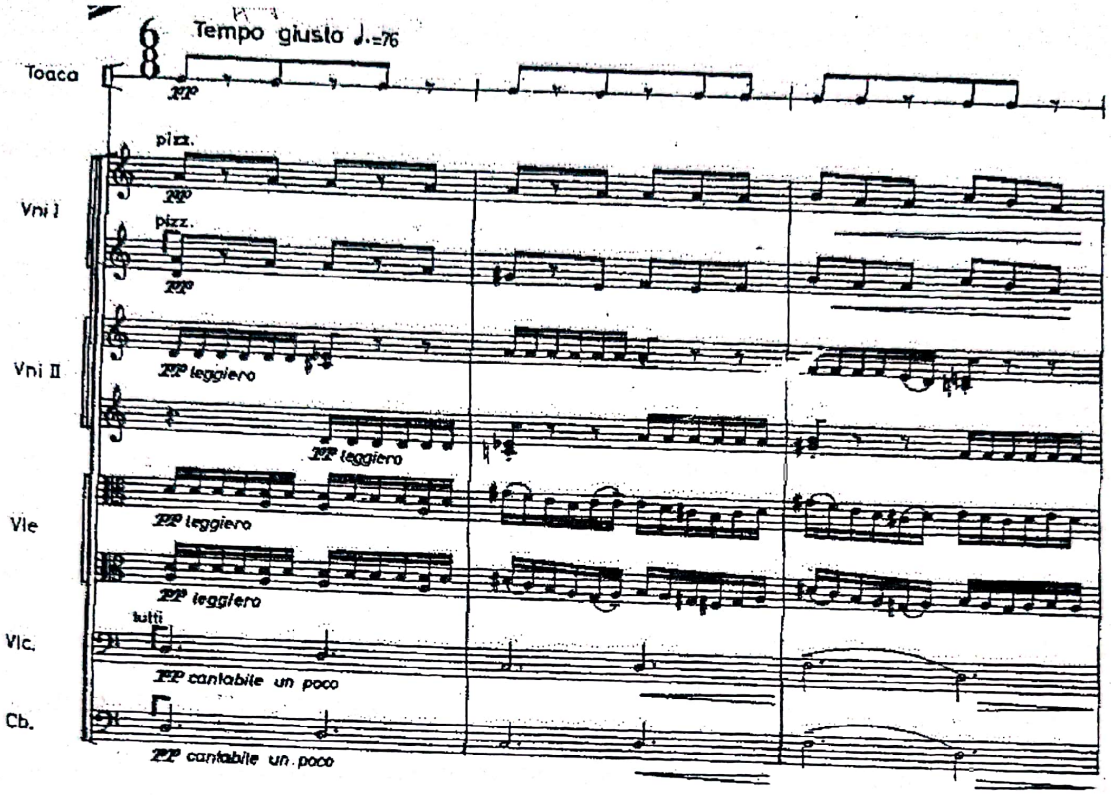


și prin dispunerea instrumentelor în pachete de voci ce evoluează paralel, în cvarte.

Înrudită ca structură ritmico- melodică cu recitativele din părțile I siII, cea de-a doua secțiune, Andantino, întrerupe jocul cu tema sa plină de dramatism, care, ponind de la unison, aduce suprapuneri polifinice complexe

Scanned with OKEN Scanner

și elemente figurative. Prezența toacei deasupra acestei teme sporește dramatismul bocetului :



A treia secțiune restabilește pulsația dansantă inițială, tema de bocet rămânând însă intonată de contrabași, expusă în valori lungi și egale.

În cele din urmă, a doua idee din prima secțiune revine,aducând climatul senin și optimist din începutul lucrării. De altfel, repriza aduce numai primele două idei inițiale, nu integral, ci doar aluziv, acest moment fiind urmat direct de Coda (prin Muovendo).

Cadența finală concentrează fascicolul sonor la un singur sunet, "re", corespondent al începutului.

După o analiză amănunțită a acestei lucrări a maestrului Sigismund Toduță, V.Herman avea să declare că "prin soliditatea scriiturii pentru coarde, prin diversitatea de idei și soluții tehnice de compoziție, "*Concertul nr.2 pentru orchestră de coarde*" ne apare ca o fericită urmare a primului,

Scanned with OKEN Scanner

adăugând un plus de interes limbajului muzical prin scriitura cromatică cu rădăcini în gândirea modală și tematica enesciană. Este, deci, un exemplu de diversificare și înmulțire a legăturilor pe care compozitorul S.Toduță le-a stabilit cu tradiția artistică autohtonă."

Izvorât din sondarea acelorași surse de revigorare a spiritualității baroce, *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde*, cu subtitlul " *in stile antico*" (1974) oferă lui Toduță posibilitatea de a investiga o arhitectonică absolut neobișnuită, construind partea I sub formă de temă cu variațiuni, partea a-II-a - o formă bipartită, iar finalul se edifică pe traiectul a trei secțiuni fugate, dispuse la început prin succesiune, iar după un scurt moment de tranziție- prin suprapunerea articulațiilor extreme A și C (asemenea unei polifonii de structuri), la care se adaugă coda finală. Dincolo de aspectele de tehnică a compoziției acest concert relevă capacitatea supremă de cultivare a firescului, de regăsire a verigii de unitate în platforma comună de cântare vest, est și central - europeană.

În acest concert compozitorul a căutat efecte sonore deosebite în orchestrația de coarde, iar gândirea polifonică și arhitectonică este indestructibil de riguroasă.

O lucrare ce ar putea fi circumscrisă într-un univers inedit în ansamblul creației sale, *Stampe vechi* , dezvăluie, la o privire mai atentă, unele filiații cu lucrări anterioare. Astfel, începutul temei, în pizzicato la violonceli amintește de începutul primului concert pentru orchestră de corde, sau de tema din rondo-ul final din *Sonata pentru flaut și pian.*

" Lucrarea este de fapt un triptic , fiecare sectiune însemnând o

Scanned with OKEN Scanner

creștere, a cărei maximă amplitudine este realizată în final de o fugă dublă, unde sunt editate simultan toate ideile într-o scriitură de virtuozitate"[1].

Datorită asemănărilor, în ceea ce privește orchestrația și elementele componistice folosite, cu concertul al -III- lea , a făcut ca această lucrare să fie considerata de unii critici o continuare a acestuia .

Cele trei concerte pentru orchestră de coarde ale lui Toduță împlinesc un ciclu de mare artă componistică în care aparatul orchestral restrâns la timbrajul corzilor capătă un colorit foarte viu, divers și aparte în fiecare dintre ele regăsindu-se crezul de o viață al lui Sigismund Toduță. " Cred în frumusețea artei muzicale românești , cu adînci rădăcini istorice, stlistice. Și dacă printr-un neprevăzut oarecare sau printr-o bulversare absurdă a valorilor spirituale, omenirea ar fi privată de această sursă miraculoasă care se cheamă Muzică, viața ar deveni stearpă, meschină, mizerabilă."[2]

1. Bujor Dânșoreanu - ST - ECE 01807 - Stampe vechi, Orchestra de cameră a Filarmonicii din Tg. Mureș, dir. Hamza Gyula.

2. Despina Petecel - op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Fişă bibliografică

ANGHEL, IRINEL – ***Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*** – Buc., Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1997.

BERGER, W. G. – ***Muzica simfonică***, volumele III, IV şi V, Buc., Ed. Muzicală, 1974, 1976, 1977.

DOGARU, ANTON – ***Muzica nr. 12/1967.***

FIRCA, CL. L. – ***Direcţii în muzica românească (1900-1930)***, Buc., Ed. Academiei Române, 1974.

MARINESCU, MIHAELA – ***Concertul instrumental românesc contemporan***, Ed. Muzicală, Buc., 1983.

OCNEANU, GABRIELA – ***Istoria muzicii universale***, Vol. I, Iaşi, 1993.

POPOVICI, D. – ***Muzica românească contemporană***, Ed. Albatros, 1970.

VANCEA, Z. – ***Evoluţia simfoniei româneşti (I)***, Muzica 19, nr. 4, aprilie 1969.

HILDA, IACOB – ***Aspecte stilistice în creaţia vocală, corală şi vocal – simfonică a lui S. Toduţă***

CARMEN STOIANOV – ***Neoclasicismul muzical românesc (sec. XX)***, Ed. Fundaţiei România de Mâine, Buc., 2001

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE, vol. 14, Cluj-Napoca, 1979

VASILE HERMAN – ***Forma şi stil în noua creaţie muzicală românească***, Buc., Ed. muzicală, 1977

VASILE HERMAN – ***Forma şi stil în creaţia compozitorului S. Toduţă***, Cluj-Napoca, 1986.

Z. VANCEA – ***Creaţia muzicală românească (sec. 19-20)***, vol. II, Buc., Ed. Muzicală, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CAPITOLUL I – *Concertul instrumental în creația muzicală românească* 1

CAPITOLUL II – *Viața şi creația lui Sigismund Toduță* 12

CAPITOLUL III – *Coordonate stilistice* 20

CAPITOLUL IV – *Analize muzicale – Concertul nr. 1 pentru orchestră de coarde* 29

Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde 40

Fişă bibliografică 57